البيان

مجلة أدبية ثقافية شهرية محكّمة
تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت
العدد 330 - يناير 1998



البيان

العدد 330 ـ يناير 1998

مجلة أدبية ثقافية شهرية محكّمة تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت

ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلسا، قطر: 8 ريالات، دولة الامارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان: ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد، سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب 10 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب34043 العديلية ـ الكويت الرمز البريدي 73251 ـ هاتف المجلة: 2518286 ـ هاتف الرابطة: 2518282 / 2510602 ـ فاكس: 2510603

قواعد النشر في مجلة «البيان»:

مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية محكّمة، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات الأصيلة في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:

1 ـ أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
2 ـ المواد المرسلة تكون مطبوعة على الآلة الكاتبة ومدققة لغويا ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
3 ـ الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات تحال إلى مختصين ومحكمين للبت في صلاحيتها.
4 ـ موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف.
5 ـ المواد المنشورة تعبّر عن آراء أصحابها فقط.

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(330) January 1998



Al Bayan

Correspondence
Should Be Addressed To:
The Editor:
Al Bayan Journal
P.0. Box: 34043 Audilyia -kuwait
Code: 73251 - Fax: 2510603
Tel: (Journal) 2518286 - 2518282-2510602

كلمة البيان

حوار أم تراشق؟!

• نذير جعفر

مع الانهيار المدوي لأنظمة «اشتراكية الدولة البيروقراطية» وتراجع المشاريع الوحدوية والتنموية، أخذ الخطاب الإيديولوجي العربي عبر تياراته المتعددة يتلمس مواقعه ورؤاه على أرض الواقع لإيجاد وعي مطابق لحاجاته بدلا من التحليق في أوهام الشعارات والمقولات الجاهزة.

وأصبحت الدعوة إلى ترسيخ قيم المجتمع المدني تأخذ الأولوية في البرامج والأدبيات السياسية لمختلف تلك القوى، حيث الإيمان بضرورة التعددية، والمساواة، والعدالة، وسيادة القانون، وحرية تداول السلطة.

وأمام هذا التحول الذي ترافق مع بداية العولمة في الاقتصاد والثقافة والإعلام، وتراجع نمط الهيمنة الأمنية التقليدية للدولة، بدأت تبرز بوادر حوار فكري علني بين الكتاب والمثقفين العرب حول القضايا الراهنة في جو من الحرية النسبية لم نألفه من قبل على هذا النطاق؛ وبخاصة في الندوات التي تقام خلال المهرجانات الثقافية، وفي البرامج التي تبثها بعض الفضائيات العربية.

وجميل أن نسمع في تلك الحوارات الرأي والرأي الآخر؛ وأن تتكرس تقاليد الحوار الديمقراطي وحق الاختلاف القائم على الاحترام في تبادل وجهات النظر المتباعدة وصولا إلى الحقيقة التي ينشدها الجميع. فبمثل هذا الحوار البناء كرس فلاسفة عصر الأنوار ورجالاته العظام قيم المجتمع المدني بعد كفاح مرير ضد النمط الإقطاعي وأشكال الرق والقنانة السائدة في القرون الوسطى.

ولكن ما يدعو إلى التساؤل والاستغراب أن معظم هذه الحوارات بدأ ينحرف عن غاياته النبيلة في التثقيف والتنوير إلى إثارة البلبلة والنعرات والأحقاد، وإلى التمترس وراء القناعات المطلقة واتهام الآخر بالجهل والعمالة والخيانة وآخر ما هنالك من قاموس الألفاظ المبتذلة، ولكأننا نشاهد صراعا في غابة بالأنياب والأظافر، أو قل مسدسات تتراشق الطلقات والاتهامات وليس حوارا بين مثقفين ورجال فكر.

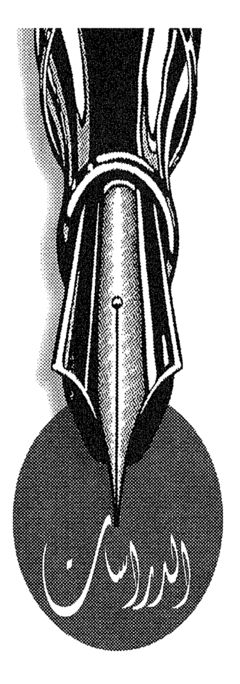
أهي نرجسية المثقف واستعراضيته؟ أم الكبت القسري الذي يعاني منه؟ أم التوتر العام الذي تشهده المنطقة وما يعتمل في أحشائها من مخاضات؟ أم أن الضحية يتماهى بالجلاد ويأخذ دوره عند أول فرصة سانحة؟ أم مقتضيات الإثارة الإعلامية «المفبركة» في حمى التنافس بين الفضائيات؟!

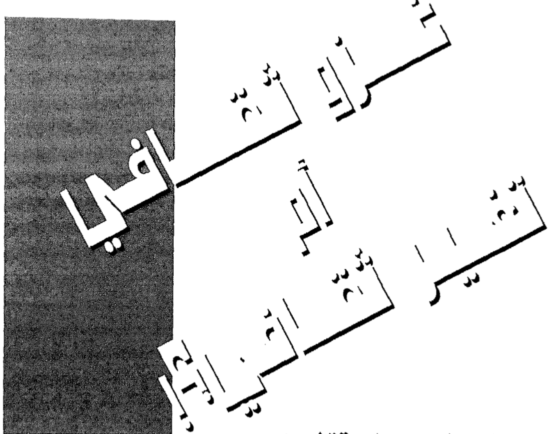
أيا كانت الأسباب فإننا كمشاهدين ومتابعين بسطاء من خلق الله يمكن أن نتفهم الانفعال، والغضب، وحتى الخبط على الطاولات المستديرة بين المتحاورين، ولكن من الصعب أن نقتنع بآراء رجال (فكر) لا يتيح أحدهم المجال للآخر حتى يكمل رأيه، وإن رد على محاوره سمعنا عجبا من عبارات الاتهام والتخوين وليس المناقشة الحرة لآرائه ودحضها!؟

إنها فرصة ذهبية للحوار، فنحن نتحدث كثيرا، ونتهاتر كثيرا، ولكن قلما نتحاور بصدق ومسؤولية، فهل نفعل؟

في هذا العدد وجهة نظر للدكتور برهان مهلوبي تحت عنوان: «غزو ثقافي أم تغير ثقافي» وهي جديرة بالمناقشة والحوار لما تضمنته من عمق واستقصاء لمفهوم الثقافة عبر علاقتها بالمجتمع، ولما تطرحه من تصور لمفهوم «الغزو الثقافي» الذي يتردد كثيرا هذه الأيام في الأوساط والمحافل الثقافية. ويعود بنا الدكتور أشرف الصباغ إلى تشيخوف فيترجم دراسة هامة حول أعماله تكشف الجوانب الفنية والجمالية فيها.

أما الناقد محمد عزام فيقف عند نظرية التلقي وأهم روادها وأعلامها المعاصرين، وبذلك نكون قد لامسنا بعض القضايا الراهنة في المشهد الثقافي على أمل أن نتلقى مساهمات أخرى حولها تعمق هذا الحوار وتدفعه خطوة إلى الأمام.


الدراسات



● د. برهان مهلوبي - جامعة تشرين -

ملخص

قبل كل شيء يجب أن لا نخلط، أو بالأحرى أن لا نوحد بين مفهومي الغزو والتغير الثقافيين؛ لأننا نعني بالغزو الثقافي هو ذلك الاستلاب الكبير، بينما التغير الثقافي يرمز إلى عافية الشخصية القومية.

كل ما أريد قوله بالنسبة لهذا الموضوع: إن ثقافتنا القومية ومعها تغيرها الثقافي الخاص بها، يواجهان كافة أشكال الغزو الثقافي الخارجية التي تستهدف شخصيتنا القومية العربية.

Resume

Tout d'abord, il ne faut pas melanger, ou bien egaler entre la conquete culturelle et le changement culturel, c'est -a - alire, la conquete est une grande alienation, tandis que l'autre, symbolise a la sante du personage national.

tout ce que je veut dire par rapport a ce sujet; notre culture nationale avec son changement culturel affrontent les poly conquetes exterieures.

يتفق الجميع على الإقرار بتواجد قوي لموجة مؤثرات ثقافية خارجية تستهدف ثقافتنا العربية، ولكنهم يختلفون وبحدة على تسمية هذه المؤثرات، فمنهم من يرى فيها محاولة استعمارية جديدة لتطبيع ثقافي، ومنهم من لا يرى فيها سوى مجرد تغير ثقافي طبيعي يحصل لنا، كما حصل سابقا لنا ولغيرنا من الأمم والأقوام.

يحقق الغزو الثقافي غاياته عندما تتوافر له الظروف المناسبة، فالثقافة المحمولة عبر القنوات الفضائية والأقمار الصناعية لا تستوطن إلا المناطق المتصحرة ثقافيا، تلك التي تعاني من البؤس والإملاق الحضاري.

بغية مناقشة موضوعية لأمننا الثقافي في راهنيته، لا بد أولا من تعريف الثقافة القومية، ثم تحليل مفهوم التبعية الثقافية التي لم تتمكن حتى الآن من اختراق شخصيتنا القومية، بالرغم من كافة أشكال الغزو الثقافي التي تعرضت لها. لننتقل بعد ذلك إلى البرهنة على قدرة ثقافتنا القومية على الانفتاح والحوار الديمقراطي الحضاري، لنخلص إلى نتيجة مهمة مفادها أن هذه الثقافة العريقة في أصالتها الحضارية التاريخية، قادرة على مواجهة كافة أشكال التنميط الثقافي السافرة منها والمقنعة.

أولا: الثقافة باعتبارها ترميزا للشخصية القومية

ليست الثقافة القومية، إلا صياغة وانتماء من قبل كل إنسان في المجتمع من خلال أدواره الاجتماعية كلها وفي ممارسته لشعائره الدينية وقيمه الأخلاقية ومسؤولياته الجزائية، واستيعابه الفعال للعرف وكافة ضروب الإبداع الفني. نعم إن الثقافة أو الحضارة بمعناها الوصفي، هي ذلك المركب الذي يشمل هذه الممارسات الاجتماعية، وكل المقدرات والعادات الأخرى التي يكتسبها الإنسان من حيث هو عضو في المجتمع على حد تعبير تايلور E.Tylor(1). أما هوبل Hobel فيحذرنا من اعتبار السلوكيات الغريزية البيولوجية من مقومات الثقافة، لأن الثقافة هي جملة الابتكارات الاجتماعية(2). لتغدو الثقافة بهذا الاعتبار هي من إبداع الإنسان الفعال في المجتمع. فكلما اتسع التصحر بين أفراد المجتمع، وتعطلت فاعليتهم الإنتاجية، كانت هذه الثقافة ضعيفة في بنيتها وتحصيناتها، وضيقة في آفاقها. لكن الثقافة بالإضافة إلى ذلك هي عبارة عن صيرورة تاريخية للأفكار والقيم والأشياء وفقا لتعريف غراهام والاس G. Wallas، أما دوروبرتي E.V. De Robrty، فيعرفها بأنها النظام المعرفي الذي يرمز بدقة لكل ما يجري في الواقع الاجتماعي على المستويين النظري والعملي(3).

إذن، لا انفصام ولا قطيعة ابستمولوجية بين ما هو ثقافي وما هو اجتماعي، ولا يمكن الفصل بينهما إلا بالتصور، فهما تجريدان مختلفان لوجود واقعي واحد(4).

عندما نفرق بين المجتمع والثقافة، تكون هذه التفرقة إجرائية برأي هوغبين Hogbin، كون الثقافة تعبر عن كافة أنماط السلوك المقنن، بينما المجتمع كمصطلح، يعبر عن العلاقة الاجتماعية بكافة مستوياتها، فتغدو الثقافة في هذه

الحالة: محتوى هذه العلاقات أو تلك الصفة الترميزية للحوادث الاجتماعية(5).

يجمع العلماء على رفض وجود ثقافة عالمية موحدة، لتغدو إيديولوجيا عابرة للقارات والمحيطات، كليانية وشاملة، وصالحة لكل زمان ومكان، ولكل إنسان؛ بل على العكس، ثمة إجماع بين العلماء على أن هناك أنماطا ثقافية، بمقدار ما يوجد من شعوب. فلكل مجتمع شخصيته القومية، أو بالأحرى الثقافة التي تشير إلى خصوصيته. لقد ساهمت صاحبة كتاب أنماط الثقافة Patterns of culture العالمة الأميركية Ruth Benedict، بدراستها المعنونة بـ«زهرة الكريزانتيم والسيف» عن الشخصية اليابانية، خلال الحرب العالمية الثانية، بتوكيد مفهوم الشخصية القومية، عندما عرضت لتركيب وبنية الثقافة اليابانية، وللخصوصية المزاجية المميزة لهذه الروح وطابعها الخاص الذي يجمع بين العنف والقسوة من ناحية، والرقة وحب الجمال والروح الفنية الراقية المتمثلة خاصة في الاهتمام بالزهور وتنسيقها من ناحية أخرى. هذه الدراسة وغيرها من الدراسات للثقافة القومية، اعتمدت أيضا على نظريات التحليل النفسي ومدرسة الفشتلت وسيكولوجيا التعلم(6).

ويمكن التعرف على خصائص ثقافة قومية ما، من خلال المقارنة بين حضارتين أو أكثر في قضية ما، فلقد قارن العالم الألماني شبنجلر O. Spingler بين بنيتي الحضارتين الإغريقية والفرعونية من خلال موقف كل منهما بالنسبة للوقت. وبخصوص هويتنا، يمكن القول بأن الثقافة القومية العربية تتميز بزمرة دموية خاصة بها تسري في عروق المجتمع العربي كله مخترقة كل الحواجز الإقليمية المصطنعة، بالرغم من واقع التجزئة الذي تحاول تكريسه وتعميقه الأنظمة العربية القطرية من خلال إقامة علاقات تطبيع مع العدو الاستراتيجي الإسرائيلي.

يشكل الواقع العربي الراهن من خلال عجزه عن إنتاج ذاته تحديا، لا بل قطيعة مع الفكر القومي، والثقافة القومية؛ فإذا كنا حريصين على أمننا الثقافي القومي، وعلى مستقبل الثقافة العربية، علينا أن نحاول وضع سياسة شاملة لتنمية الإنسان العربية على كل المستويات، وتنقية تفكيره من كافة الشوائب والعوائق التي يمكن لها أن تقوم في وجه التقدم المنشود. ويمكن تحديد ملامح مميزة للطابع القومي للثقافة العربية، برأي الدكتور أحمد أبو زيد، وفق ثلاثة أبعاد هي:

1 - البعد التاريخي، الذي يتمثل بتراكم الحضارات واستيعابها في بنية المجتمع العربي.

2 - البعد الجغرافي، الذي يتمثل بتنوع التضاريس وتكاملها في ذهنية عربية موحدة.

3 - البعد الروحي، المتمثل بالتراث الأدبي والاجتماعي(7).

ثانيا: تحليل مفهوم التبعية الثقافية

ليست التبعية الثقافية في أدق تعبير عنها، إلا استلابا حضاريا اجتماعيا، يكرس بشكل نهائي هزيمة واندحارا للصيغة الثقافية الوطنية المستهدفة أمام الصيغة الثقافية الغربية الغازية.

هل وصل بنا الأمر إلى هذا المستوى؟..

يوجد اتفاق ضمني بين أصدقاء هذه الثقافة العربية وأعدائها، على أنها فعلا

تتعرض منذ أمد لغزو ثقافي مزمن وبأشكال متعددة، أعلن عن نفسه بشكل واضح وفاقع الدلالة من خلال قيام الكيانات القطرية التي أريد لها أن تفجر الهوية الثقافية القومية العربية لتتناثر شظايا مكرسة على أشكال ثقافات قطرية كانت في معظمها ولا تزال تابعة لثقافة المستعمر، ومن خلال عجزها بشكل منفرد (رغم المعونات الاستعمارية المغرضة) عن تحقيق أمنها القطري المزعوم بكل المستويات، بدءا من الأمن الغذائي، ومرورا بكافة أشكال الأمن للوصول إلى الأمن السياسي الحقيقي.

هذا الغزو الثقافي في هجمته الحالية، يعتبر الأخطر، لأنه مشروع تطبيع شامل مع العدو الإسرائيلي الذي يستهدف كياننا الحضاري بكل مستوياته.

تتميز ثقافتنا العربية، بمقاومة التبعية الثقافية بمقدار ما تنفتح على التغير والتجدد الثقافيين؛ لأنها ببساطة امتلكت خبرة ومهارة في مقاومة، وتفجير كل محاولات التبعية، وقدرة فائقة على التجدد والانفتاح الديمقراطي الحضاري.

نعم لقد سلبنا الاستعمار سابقا فلزاتنا المعدنية وآثارنا التاريخية، وها هو الاستلاب يطل حاليا كوكبة كبيرة من فلزاتنا العقلية، مدعيا هذا الاستعمار سابقا ولاحقا بأنه أولى منا بما نهبه، لأنه يقدر قيمته، ويعلي من شأنه، ويلبي احتياجاته.

تُهدد خطورة النزف في العقل العربي، بإضعاف ثقافتنا العربية عن التصدي لهذا الغزو الثقافي المزمن، وتوسع الهوة الحضارية مع الآخر الذي يحاول طمس شخصيتنا وتحويلنا، عرقا وثقافة وأديانا وفنونا، إلى دراسات غرائبية في أقسام الانتربولوجيا في جامعاته.

ألا يحق لنا أن نتساءل، لماذا هذا النزف للأدمغة العربية؟!..

يجيبنا جاك بيرك: بأن هذه العقول تجسيد لإشكالية الواقع الاجتماعي، أي أنها نفحة تمرد طبقي رومانسية في وسط جامعي، لذا أعطت لنفسها أهمية تفوق وزنها العقلي وبرامجها الفكرية.

تتجلى مسؤولية هذه الأدمغة العربية المهاجرة، في افتقادها للاتزان الوطني / الحضاري؛ لذا نراها ممزقة ما بين انتماء وطني، وانتماء إلى رحم ثقافي خارج الجسد الاجتماعي القومي، حيث تناغم عقلها وتبلورت طاقاتها باتجاه الخارج.

هذه الأدمغة تحمل في لا شعورها الجمعي رواسب وعقدا متخثرة نمت لديها رؤية ضبابية وتورما بعقدة الدونية تجاه الأوروبي، مقابل إعجاب أوديبي بفحولته التقنية ومظاهر مدنيته الاستهلاكية؛ أي أنها تشعر بتناقض وجداني تجاه هذه السلطة العلمية ويتجلى ذلك بالنوسان من أقصى شعور الإعجاب والتقمص إلى أقصى شعور بالغيرة والكراهية واجتيافه المضاد من خلال الدخول إلى جوفه الاجتماعي عن طريق صفقة زواج مؤقتة للحصول على بطاقة إقامة دائمة.

يبدو لي، إن هذا المأزق، هو تحصيل حاصل لاستراتيجية الآخر الواعية واستراتيجيات قطرية مخترقة، أي أنها متواطئة لا شعوريا مع استراتيجية الآخر في تصنيع هذا المأزق. فعلى الصعيد الأول، يلاحظ أن جامعات ومعاهد الآخر العلمية التي تعلم فيها شبابنا، لم تصمم أساسا إلا لحل مشكلاتها الاجتماعية، ولا يمكن أن تدرس احتياجاتنا المجتمعية إلا بمقدار ما يمسها ذلك علميا وحضاريا. إن كثيرا من شبابنا العربي وباختصاصات

علمية نادرة جدا ومتقدمة، حزموا حقائبهم عائدين إلى بلدانهم ورومانسية المخلص المنقذ تملأ خيالهم على أن مجتمعهم بحاجة لهم، فيقابلهم هذا المجتمع بإمكانياته المتواضعة، وقيمه الاستهلاكية، ومظاهر التقدم المضاد المعرقلة فعليا للنمو من أمية مقنعة وبطالة مقنعة وأخلاق مقنعة واقتصاد مقنع ومهارات بهلوانية، وشطارة، وسمسرة.. آنئذ يتغلب الانتماء للرحم الثقافي الأوروبي على الانتماء القومي.

تعلن الفضيحة عن نفسها عندما يعود الكادر العربي بجواز سفر أوروبي أو أميركي، فيعامل باحترام وتقدير على كل المستويات تليق بانتمائه الجديد، أكثر مما هو تقدير واحترام لأهليته العلمية أو روحه العربية.

من بين الاختراقات أو الثغرات في الاستراتيجيات القطرية، التي تضعف ثقافتنا القومية العربية في تصديها للغزو الثقافي؛ الترهل الحاصل في نظام التعليم العالي في مجتمعنا العربي، هذا النظام التعليمي يعاني من اغتراب فعلي في هذا المجتمع من خلال رهانه على التوسع الكمي والأفقي، دونما التفات إلى ما يوازيه بالعمق والنوعية والأصالة من خلال الطلبة وأعضاء هيئة التدريس، وأيضا من خلال العقم في طرائق التدريس التقليدية وأساليبها ومناهجها، وكوميديا نظام الامتحانات البعيد كل البعد عن الخط الأكاديمي الغيور على التقدم العلمي الحضاري. إننا بهذه السلبيات وأمثالها نروج بشكل لا شعوري لتبعية ثقافية.

من المفترض أن تكون جامعاتنا، منابر ومنارات لثقافتنا القومية والعربية، وبالرغم مما لديها من الإمكانيات المادية والبشرية، لم تتحول حتى الآن، رغم مضي نصف قرن على تأسيسها، إلى مخابر بحث علمي حقيقي تؤدي إلى قيام حركة تصنيع وتحديث في شتى مجالات البنية التحتية التي من شأنها وحدها أن تسهم في ازدهار البنية الذهنية الحضارية.

إضافة إلى ذلك، إننا بحاجة إلى الالتفات الجدي إلى التعليم الفني، وربطه بالتعليم العام، واحتياجات المجتمع العربي التنموية، فلماذا كل القيم الاجتماعية والنفسية والاقتصادية للتعليم العام، مقابل الدونية والبؤس للتعليم الفني وكوادره ومؤسساته؟!..

لا يمكن للشخصية القومية الثقافية في أي مجتمع من المجتمعات، أن تكون منيعة ومحصنة في وجه أشكال الغزو الثقافي، إلا باستراتيجية اجتماعية عامة تستهدف معالجة كافة الظواهر السلبية على أي مستوى كان وتوفير كافة أشكال الأمن لها من اجتماعي إلى اقتصادي وغيرها..

يتضح تحليل مفهوم التبعية الثقافية، برأي هربرت شيللر وكارل نورد تستريج من أميركا، وتابيو فاريس من فنلندا، وكارل سوكانت وبالاس سميث من كندا، وراكيل ساليناس ولينا بالدان من فنلندا، وآرمان آرت فان دان من فيتنام، حيث إن جوهر التبعية الثقافية في العالم الثالث يمكن تشخيصه من خلال ارجاعه إلى الخلفية التاريخية الاستعمارية الغربية مضافا إليها محاولات أميركا في المرحلة المعاصرة للسيطرة على ثقافات العالم الثالث، مستعينة بتحقيق ذلك من خلال قدراتها الإعلامية الضخمة، علاوة على إمكانياتها الهائلة في تقنية الاتصال والنشاط الأخطبوطي للشركات متعددة الجنسيات ووكالات الإعلان الدولية (8).

تمنح الشركات متعددة الجنسيات فرصة للتصنيع (التجميع) لبعض الدول من العالم الثالث، ولكن في إطار التنمية الرأسمالية التابعة، ليكون هذا الأمر لمصلحة الطبقة الوسطى المتشبعة بالمؤثرات الثقافية لدول المركز، بينما تزداد هامشية الطبقات الشعبية، وينتج عن ذلك ازدياد التصاق ثقافة الطبقات المتواطئة بالثقافات الأجنبية المنتمية إلى دول المركز، ويتولد منها ما يسمى بالتجانس الثقافي الذي يواصل مؤامرته على تجريد الشخصية القومية من مقوماتها الإنسانية وخصوصيتها التاريخية، وتسطيحها إلى المدى الذي يتفق مع استراتيجية الثقافة الغازية التي تغير من شكلها ومضمونها تبعا لمراحل الغزو الاستعماري وتتلون مع الواقع الوطني وطبيعته في كل منطقة.

يتجلى الاستعمار أو التبعية الثقافية من خلال فرض النماذج الثقافية بكل أنواعها على المجتمعات التي لم تستكمل إنجاز أمنها أو استقلالها القومي بكل تجلياته. من هذه النماذج: الأفلام، المسلسلات التلفزيونية والتحقيقات الصحفية. وتقوم الحكومات المحلية في دول العالم الثالث، بخلق المناخ الثقافي المناسب، والشروط الاجتماعية والفكرية الملائمة، من تقنيات الاستعمار الثقافي، شبكات الكمبيوتر، ونظام الأقمار الصناعية. هذه الشبكات تبث كمية هائلة من الأخبار والمعلومات عبر دوائر تجتاز الحدود القومية، وبالتالي أنها عصية ومنفلتة من الرقابة المحلية، وهذا مما سيكون له آثاره المدمرة على الثقافات القومية في القريب العاجل. يجب علينا إعلان حالة الطوارئ، واستنفار كافة احتياطاتنا الدفاعية للذود عن حياضنا الثقافي القومي العربي(9).

إنهم يحاولون استخدام السياحة، وخلق طبقة اجتماعية طفيلية بهلوانية ترتبط بالاستعمار أكثر من ارتباطها بمصالحها القومية.

تنمو الثقافة القومية وتزدهر بالتعاون مع كافة الظواهر الاجتماعية وحماية نوابغها وعباقرتها من فنانين وأدباء، ورجال سياسة ودين وعلماء اقتصاد ينظرون لاقتصاد وطني متكامل خال من شوائب التبعية(10).

ثالثا: قدرة الثقافة العربية على الانفتاح الديمقراطي الحضاري

من المسلم به، بأن الثقافة لا تتطور بانغلاقها في قمقم حدودها المحلية، وإنما تتطور بالتبادل الحر والمتكافىء مع الثقافات الأخرى على أساس من المساواة والاحترام المتبادل. لكن الذي يحصل في غالب الأحيان، أن الدول المتقدمة تبادل الدول النامية بالحصول على خير ما عندها من عناصر الثقافة، بينما لا تحصل الدول النامية إلا على النفايات الثقافية. والمسؤول الأول والأخير عن عقد هذه الصفقات المخزية هم الذين يحاربون نمو الثقافة القومية ويروجون في الوقت ذاته للأنماط الدولية الموحدة للثقافة(11).

لنا أن نسأل الغرب الذي يتشدق بقيم الحرية والديمقراطية؛ أليست الديمقراطية هي القدرة على الحوار والانفتاح المتكافىء مع الآخر من دون تحفظ أو خلفيات دون محاولة إلغائه أو تنميطه أو استلابه؟!..أثبتت ثقافتنا العربية، بأنها قادرة على الحوار المتكافىء مع حضارات شتى. ألم يضطلع فلاسفتنا في القرون الوسطى بمهمة استيعاب الحضارة

الإغريقية ونشرها في أوروبا اللاتينية؛ من المعروف أن النفوذ الهلنستي انتشر في مجتمعنا العربي بفضل جهود السريان بين عامي 431 - 489م، وكذلك في القرن السابع الميلادي، حيث ترجم أورغانون أرسطو، وأعمال جالينوس. عام 830م، أنشأ المأمون بيت الحكمة مزعما يوحنا بن ماسويه عليها، وإلى جانبه أنشط المترجمين آنذاك حنين بن إسحق. عام 855م، جدد المتوكل المدرسة، ونصب حنين عليها. كانت الترجمة في النصف الأول من القرن التاسع الميلادي غالبا إلى السريانية، وفي النصف الثاني ازدادت حركة الترجمة إلى العربية، وقام المترجمون بإصلاح التراجم القديمة. إلى جانب الخلفاء كان هناك من المتنفذين الكبار في قصور الخلفاء الذين أعانوا حركة الترجمة بأن بذلوا المال من أجل الحصول على المخطوطات، وأغدقوا على المترجمين؛ ومن أشهر هؤلاء المشجعين للعلم والعلماء أحمد ومحمد ابنا موسى بن شاكر الفلكيان المشهوران. وإلى جانب حنين، نبغ من المترجمين ثابت بن قره الصابئي الحراني الذي ترجم كتبا فلكية ورياضية لاقليدس وبطليموس.. والآخر هو قسطا بن لوقا البعلبكي؛ أنجز هؤلاء حتى نهاية القرن التاسع الميلادي، جميع مؤلفات أرسطو ما عدا كتاب السياسة، وشروحات الاسكندر الفروديسي، وفرفوريوس الصوري، وتيوموسيوس وأمونيوس، وترجمت أيضا محاورات أفلاطونية هي: طيماوس، الجمهورية والسفسطائي، كما ترجم الكتاب الذي يحمل عنوان - آراء في فلسفة لبلوتارك -، وترجم كتاب المجسطي لبطليموس، وكتب أخرى لأمبيدوقلس وارخميدس.

حوالي عام 840م ترجم كتاب آتولوجيا أرسطو المنسوب خطأ لأرسطو، وهو بالأساس مختارات من التساعيات الثلاث الأخيرة لأفلوطين، هذا الكتاب أثار اضطرابا كبيرا في الفكر العربي، إذ على أساسه حاول الفلاسفة العرب التوفيق بين فلسفتي أفلاطون وأرسطو، ولكنهم في حقيقة الأمر كانوا يوازون بين فلسفتي أفلاطون وأفلوطين ولذا لم يجدوا أي تناقض أساسي؛ كما أنهم من جهة أخرى حاولوا التوفيق بين الفلسفة الإغريقية والشريعة الإسلامية من خلال عملية التأويل، التي تعتبر بحق من أهم الطفرات الحضارية في تاريخ الفكر العربي، ليتم الأمر لهم، وفعلا تم لهم ما أرادوا، وتقبل العقل العربي الفلسفة الإغريقية بطبعتها العربية والإسلامية المنقحة؛ فأرسطو العربي، أي كما فهمه كل من الكندي والفارابي وابن سينا وابن رشد هو غير أي أرسطو في طبعاته اللاحقة، علما أن كل فيلسوف عربي أيضا احتفظ بتميزه في فهم وإعادة إنتاج النص الأرسطي أو أي نص فلسفي آخر، ولهذا السبب بالذات عاد الأوروبيون لقراءة أرسطو في طبعته الإغريقية بعدما اكتشفوا بأنهم خلال عصرهم اللاتيني عندما تعرفوا على الفلسفة عن طريق الفلاسفة العرب، بأن تلك الفلسفة لم تكن فلسفة إغريقية محضة، إنما كانت فلسفة إغريقية بصياغة عربية في منتهى المهارة، وتعترف الباحثة البلجيكية المختصة بفلسفة ابن سينا في الأكاديمية الملكية البلجيكية سيمون فان رييت S. Van Riet بقولها (نحن لا نجهل أبدا، بأن ابن سينا تحدث عن النبوة، والغنوصيات، والمعجزات، والعقل القدسي للنبي؛ لكننا نعترف بأن كافة هذه الظواهر جديدة في

تاريخ الفلسفة، كما وأن ابن سينا شرحها بطريقة برهانية بحتة، وهذا التأويل الفلسفي لهذه الخبرات النفسية الاستثنائية تتموقع ضمن خصوصية وإبداع الفلسفة العربية باعتبارها حلقة أساسية في تاريخ الفلسفة)(12).

رابعا: قدرة الثقافة العربية على مواجهة كافة أشكال التنميط الثقافي

يتشكل كل مجتمع إنساني باعتباره ضرورة تعاقدية بين أفراده، ولا يكتمل هذا العقد إلا عندما يجد كفايته بثقافة مميزة وفريدة، تجد مصداقيتها في استمراريتها وقدرتها على التواصل من خلال ذاكرة جمعية شفوية ومدونة للتقاليد والعقائد والأساطير التي تعاد صياغتها دون أن تفقد شيئا من مضمونها؛ وتوكيدا على استمرارية ثقافتنا نجد مفاهيم محورية في الثقافة العربية المعاصرة، من هذه المفاهيم: البعل، واللطف، واليم، والأب، والموت، والزهرة، رافقت العقل العربي في نموه الدافق، وبصيغ مختلفة منذ فجر وجوده الحضاري الإنساني بالصيغ السومرية والأكادية والبابلية والإسلامية.. ولم تكن في أي يوم من الأيام صنيعة أي صيغة ثقافية غريبة عن هذا الحوض الحضاري الذي تتراكم فيه الثقافات كما تتراكم به الطبقات الجيولوجية.

تقتدر ثقافتنا العربية على مواجهة أشكال التنميط الثقافي الاستعماري، لأنها ليست مغلقة، وليست متطرفة، ومعتادة تاريخيا على المواجهات الحضارية الفعالة الإبداعية، مثلا، عندما تعاملت الحضارة العربية الإسلامية مع الحضارة الإغريقية، لم تأخذ من هذه الأخيرة إلا ما هو مشترك بين الناس جميعا على اختلاف أجناسهم وحضارتهم. وستكون ثقافتنا القومية أكثر مناعة ضد التنميط الثقافي إذا حصنت باستراتيجية جديدة لمعالجة الأزمات الاقتصادية والتعليمية وغيرها من ظواهر التقدم المضادة التي تحاول أن تكون بديلة التقدم الحقيقي.

بدأ الحس الشعبي العربي يعي دوره على الساحة العربية من خلال وعي قومي عربي تحرري تقدمي نقدي، فلقد بدأ مثلا يستاء من استعلاء ارستقراطية ثقافية لا مبالية بواقعها وخصوصية مجتمعها، لا بل أن شريحة واسعة من هذه الارستقراطية تنتمي أو تنمي على الأقل الأمية المقنعة أو الطبقة الثقافية الطفيلية التي تنظر أكثر مما تعمل، وإلى جانب هذه الشريحة، شريحة من المثقفين تتسم بطوباوية الطروحات الفضفاضة وشريحة ثالثة قد تكون، مقارنة مع الشريحتين السابقتين، الأكثر غيرة على ثقافتنا وشخصيتنا القومية، لكنها من جهة أخرى تعيش تناقضاتها وصراعاتها، وتفتقد لمنهجية واضحة لتقوم بواجبها في الدفاع عن مستقبل الهوية القومية للثقافة العربية. كأني بالحس الشعبي القومي العربي يطرح استفسارا مهما ألا وهو: هل يمكن لثقافة خارجية مهما كانت قوية وقادرة أن تتموضع في عقلنا العربي إذا لم يكن لدينا فراغ ثقافي ولا سيما ثقافتنا العريقة تصدت أكثر من أي ثقافة قومية على مدى عمق التاريخ وشمول الجغرافيا الاجتماعية، تصدت ولم تزل تتصدى للغزو الثقافي ولم تصبح أبدا تابعة لأي ثقافة.

تزدهر كل ثقافة قومية بإنجازات

أبنائها من خلال امتلاكهم للقرار والكشف العلمي ومواكبته في شتى مجالات المعرفة البشرية. فهل ستمنح قريبا جوائز نوبل وبراءات اختراع لعلمائنا وأطبائنا كما منحت للرواية العربية؟

هل ستمتلىء متاحف الفن الحديث بلوحات ومنحوتات فنانينا العرب؟

هل ستدرس في جامعات العالم ومعاهده نظريات لعلمائنا العرب في علم النفس وعلم الاجتماع التطبيقي وعلم التربية.. وغيرها من العلوم؟

مع ذلك، إننا لا نزعم ولا نطالب بالقطيعة مع الثقافات العالمية؛ فكل ثقافة، حتى الأقوى والمهيمنة بعصرها تكون قد هضمت في مراحل ارتقائها عناصر ثقافية أخرى كما حصل للحضارة الإغريقية التي استوعبت عناصر شرقية جديدة على روحها، ولا سيما ما حصل في الفترة الواقعة بين هيمنة الاسكندر والقرن الأول الميلادي؛ ثم ما حدث مرة أخرى عن طريق امتزاج الهلنية بالمسيحية والمانوية والأديان الشرقية الأخرى، وقمة تطور الهلنية بلغت غايتها في الثقافة العربية الإسلامية.

يتفق علماء الحضارات على وجود شاشة نفسية في كل مجتمع لتفحص وتمحيص الموجات الثقافية الوافدة، في الحالتين الطبيعية والطارئة عندما يكون المجتمع مأزوما أو معطوبا إلى درجة خطرة أو على شفا انهيار أو مأزق عام. في كلتا الحالتين، تقوم هذه الشاشة بفرز هذه الأفكار الثقافية الجديدة الوافدة قبل توغلها وتغلغلها في العمق العقلي الثقافي، فتفرز ما تحمله هذه الموجات الفكرية من غبار طلع ثقافي، فتأخذ منه ما يلائم ويوائم النسيج الثقافي القومي المحلي، وتستبعد منه ما يتنافى مع هذا النسيج. مثلا أن الحضارة العربية الإسلامية كانت انتقائية عندما تجاهلت الفن الإغريقي بكل أنواعه، بينما لم تتمكن هذه الحضارة من مقاومة سريان القانون الروماني والغنوصيات التي تموقعت في اللاشعور الجمعي العربي الإسلامي فأثارت بلبلة واختلافات ميزت مدارس شتى في علم الكلام الإسلامي.

إن هذه الشاشة النفسية الاجتماعية، عندما تكون بعافيتها الوطنية، وغير مخترقة، بإمكانها أن ترفض كل ما هو ضار من هذه العناصر الثقافية الوافدة، ولا تأخذ من هذه العناصر إلا المفيد منها والتي تلبي إشباع احتياجات نفسية وعقلية وروحية وعلمية ووجدانية عجزت الثقافة المحلية عن إشباعها لأفرادها، لقد استعان الفكر الإسلامي الرسمي في خصومته الدينية والسياسية ضد تغلغل الغنوصية مع مجيء الفلسفة اليونانية في تيارات صوفية وتأويلية في العقل العربي، تجلى ذلك أكثر ما تجلى ببادرة المأمون - كما ذكرنا آنفا - في تأسيس بيت الحكمة. لكن في ظل الأجواء الديمقراطية والحضارية التي عاشتها الحضارة العربية الإسلامية، نلاحظ أن مفاهيم غنوصية كثيرة أعيدت صياغتها مع المحافظة على مضمونها مثل مفهوم الإنسان الكامل المعادل لمفهوم الانتربوس تليوس، ومفهوم الذات الحقانية الذي يعادل مفهوم الايزتيوس فوزيس، ونظريات الافلاطونية المحدثة عند جابر بن حيان واخوان الصفا والفارابي وابن سينا وابن عربي والحلاج وفي المدارس الكلامية بدءا من المعتزلة وحتى الأشعرية وما بينهما من قدرية وجبرية وسلفية وشيعة إسماعلية واثني عشرية، كذلك نلاحظ ذلك متجليا في عادات وخرافات

إسلامية شعبية مثل السحر والتنجيم، وضرب الرمل، وتفسير الرؤيا، وعلم العدد، وتمائم المحبة، والرقي والتعازيم(13).

نهاية أقول: إننا مع القلق الإيجابي والفعال والمحفز على العمل لصيانة ثقافتنا وشخصيتنا القومية، ولسنا مع القلق العصابي، لأن القلق العصابي لا يعني إلا أمرا واحدا هو الإقرار الضمني بأن ثقافتنا ضعيفة، لكن التاريخ إذا استنطقناه يطمئننا على عظمة هذه الثقافة وقدرتها على مقارعة كل أشكال الغزو الثقافي، وتستمد هذه العظمة من نجاحات نوابغها وعباقرتها.

هوامش البحث

1- Tylor, E.B, Brimitive cilture, 1871, P.1

2- Hobel, E. A, The nature of culture, in shapino, H.L. (ed) man and society gadaxy, O.U.P.N.Y. 1960. P.189.

3- أبو زيد، أحمد، محاضرات في الانتربولوجيا الثقافية، 1987، دار النهضة العربية، بيروت، ص 42-43، هامش (2).

4- نفس المصدر والمعطيات السابقة، ص 37-38.

5- Hogbin, L, social change, watts 1985, P.10.

6- أبو زيد، الثقافة والشخصية، في مجلة عالم الفكر، الصادرة في الكويت، تموز-آب-أيلول 1982.

7- نفس المصدر والمعطيات السابقة ص 10-11.

8- عبد الرحمن، عواطف، قضايا التبعية الإعلامية والثقافية في العالم الثالث، سلسلة عالم المعرفة، العدد (78) حزيران 1984، ص 44-45.

9- Schiller: Communication cultural demination opcit, P.P 46-68.

10- عبد الرحمن، عواطف، قضايا التبعية الإعلامية والثقافية في العالم الثالث، ص 53.

11- نفس المصدر والمعطيات السابقة، ص 70.

12- Van Riet, S. Avicenna Latinus, Liber de Anima, I- II- III. L'introduction. en francais, P.2. Note(1).

13- بيكر، كارل CH. BEKER، تراث الأوائل في الشرق والغرب، ترجمة عبد الرحمن بدوي ضمن كتاب «التراث اليوناني في الحضارة الإسلامية»، دار القلم بيروت عام 1980، ص 13.

الخطاب النسوي:

من التماهي إلى وعي الذات

• مفيد نجم

مع سيطرة الرجل الطويلة على اللغة، وإمكاناتها التعبيرية والبلاغية، ظلت المرأة في منفاها المفروض بعيدة عن عالم اللغة بسبب طبيعة النظام الاجتماعي الذكوري السائد، مما جعل هذه اللغة تشكل في مبناها، وجوهرها قيمة ذكورية تعكس طبيعة النظام المهيمن حتى أضحت الفحولة أعلى قيمة للإبداع فيها، وصار التذكير هو الأساس الذي يقاس عليه، وعندما استطاعت المرأة أن تخرج من منفاها وصمتها، وتقتحم عالم اللغة وجدت نفسها تتعامل مع لغة قد تم تذكيرها بالكامل، وتحمل سمات الإيديولوجية الذكورية مما استدعى منها أن تتكلم لغة الآخر في تعبيرها عن كينونتها، ووجودها، وأن تخضع لشروطها وقواعدها. لهذا فإن الخطاب الأنثوي في مرحلته الأولى اتخذ شكلا من التماهي بلغة الآخر، لكن هذا الخطاب في مرحلته التالية شكل حالة من التمرد على واقع الاستلاب الذكوري لها اجتماعيا، ونفسيا وفكريا.. عبر عن نفسه من خلال لغة مفارقة في مضمون خطابها تؤكد على قيمة المرأة المكافئة للرجل، وحريتها، إلا أن هذه اللغة رغم محاولاتها إعلان تمردها على وصاية الرجل عليها، ظلت في صيغ التعبير وقواعدها خاضعة لشروط اللغة الذكورية، إضافة إلى أنها بقيت ترى في الذكورة حلا لمشكلتها. وقد عبر هذا الوعي الأنثوي في تلك المرحلة عن أزمة وعي ذاتي وعن تناقض في مضمون الخطاب الأنثوي بسبب استمرار خضوعه اللاشعوري لسلطة القيم والعلاقات المهيمنة اجتماعيا ولغويا وكمثال على ذلك يمكننا أن نجد في قصص غادة السمان الأولى مثالا على ذلك.

إن هذا التناقض الذي يشتمل عليه

موقف الكاتبة غادة السمان ربما يعود في أسبابه النفسية إلى طابع العلاقة الخاصة التي كانت تربطها بوالدها والمعززة بحالة الإعجاب الشديد والاعتزاز به إذ أن الأب يمثل الشخصية الرمزية الأولى في حياة الطفل فإذا كان الأب (شهيرا جداً، فإن المراهقة تحس وكأنه عسير البلاغ، فتدنو منه دنوا يرافقه الشعور بالدونية والعجز)(1) ص 435. وهذا الوضع يجعل الجانب المذكر (الأنيموس) لدى الفتاة خاضعا لتأثير شخصية الأب الطاغي، ويكون تبلوره خاضعا لطبيعة الرؤية التي تراه من خلالها، أو الإحساس الذي تحس به. والأمر الذي يجعل هذا الجزء الذي تتكون منه الشخصية الأنثوية، إلى جانب الجزء المؤنث (الأنيما) يدور حول شخصية الأب ومستغرقا فيها، ولعل هذا يفسر من جانب آخر احتقار الكاتبة وسخريتها من صورة المرأة الحامل في قصصها، ومن وظيفتها البيولوجية التي خصتها بها الطبيعة، إضافة إلى رفضها الحديث عن أدب نسوي وآخر ذكوري دون أن تتطرق إلى علاقة الإبداع ببعض الفروق النفسية والبيولوجية واللغوية... أو أن تتطرق إلى موضوع كسر قاعدة الذكورة في اللغة من خلال تأنيثها حتى تستطيع المرأة أن تعبر عن هويتها وذاتها وتتجاوز علاقة الهامش بالمركز. من هنا كان الخطاب الأنثوي في تمرده على سلطة الواقع الاجتماعي يعود من حيث لا يدري إلى جعل الذكورة أو استعارة صورتها هي الحل لمشكلتها.

ومع تنامي أشكال الوعي النسوي تقمصت لغة الخطاب الأنثوي، وباتت تلح على تأنيث هذه اللغة وتوسيع فضائها، وإثراء معانيها لكي لا تبقى المرأة تستعير لغة الآخر - الرجل في التعبير عن ذاتها ووجودها، وبالتالي تتجاوز حدود الهامش الذي وضعت فيه. فالكتابة بالنسبة للمرأة أضحت «ضرورة جوهرية، واقتضاء لإعادة تشكيل ذاتها عبر البحث المستديم عما يجمعها بالآخرين، وما يميزها عنهم طلبا للأركان النيرة فيها والمغيبة تحت ركام ما استبطنته من فكر معيق قبلت بمقتضاه - مرغمة - الحجم الذي قرر لها، والحد الذي رسم حركتها، والأبواب السبعة التي أقيمت في وجهها تقليصا لأوضاع كيانها، وحجبا لمدى الرؤية والحلم»(2).

وإذا كان دخول المرأة الجريء والواعي إلى عالم اللغة قد شكل تحولا وجد تعبيره في السعي إلى كسر الطابع الإيديولوجي للغة الذكورية فإن المرأة أدركت صعوبة تحررها المباشر والتام في الميراث الكبير لهذه اللغة التي هي (تذكير على مدى تاريخها الطويل، ولم نشهد محاولات المرأة لخلق عالمها اللغوي الخاص إلا منذ سنوات ليست بعيدة)(3). ولم يكن لهذا التحول أن يتم لولا امتلاك المرأة لوعيها الخاص لكينونتها، وشرطها الاجتماعي، ولولا تبلور رؤيتها لوجودها، وللعالم «إلا في ذكورة وتأنيث، وإلا في علاقة شديدة الالتباس والتعقيد بينهما»(4)، الأمر الذي يجعل الكتابة لديها «هي حين استطيع أن أكون الاثنين معا تماما»(5). وتدين هذه الرؤية - كما هو واضح - إلى المنهج النفسي - اليونغي - الذي يرى الشخصية الإنسانية - ذكرية وأنثوية - في بعديها المذكر (الأنيموس) والمؤنث (الأنيما) ومدى تكاملهما وتفاعلهما. وقد أدى هذا الفهم إلى تجاوز الخطاب الأنثوي لمنطلقاته في رفضه للآخر - الرجل، وتأصيله لمفهوم الثنائية في الحياة وأيهما هو الأصل والأول في الكينونة الأولى، وعلى هذا

فإن الوعي النسوي أصبح يرى الحياة والعلاقة في تكاملهما وانسجامها، وانفتاحهما على الذات والآخر دون أن يعني ذلك استغراق أحدهما في الآخر وضياع الحدود نهائيا. والمرأة في هذا التحول تسعى إلى الانتقال من بلاغة الجسد الذي كان يمثل موضوعا ثريا بالنسبة للآخر - إلى تطوير إمكانات اللغة التعبيرية والجمالية، من خلال تأنيثها الذي يوسع فضاءاتها ويثري معانيها ومضامينها. وقد شكل انفتاح المرأة على جسدها بعدا هاما، وغنيا في هذا الوعي النسوي الجديد إذ لم يعد هذا الجسد موضع خجل وازدراء المرأة يجعلها تسعى لإخفائه، وحجبه، ولذلك فإن النقد النسوي البيولوجي رفع هذا الجسد إلى مرتبة التقديس والتبجيل، ورأى فيه منبعا للصور البيانية والبلاغية الثرة.

لقد ظهر الخطاب الأنثوي في تعبيره عن مضمون علاقته مع الرجل مثقلا بالمرارة، واليأس والأسى بسبب الجفاف، والتصحر الذي أصاب أعماقه بعد خضوعه لسلطة المفاهيم والعلاقات الاجتماعية التي أقامها وتحول إلى ضحية لها، إذ فرضت عليه أن يتجرد من مشاعره الجميلة، ويصادر عاطفته لكي يكتسي ملامح الرصانة والرجولة القاسية التي تتناسب مع وضعه ودوره الاجتماعي. وتقدم الكاتبة أميمة الخميس في قصة - مرار المرار - من مجموعتها «أين يذهب هذا الضوء» حكاية امرأة تصطدم بعلاقتها مع الرجل الذي تحبه بجفاف شخصيته، على الرغم من محاولاتها الدؤوبة لإخراجه من قوقعته الجافة لكي يبادلها مشاعر الحب والإعجاب، لكنها تفشل في محاولاتها نتيجة الاستلاب الذي يمارسه الواقع عليه أيضا، فالاستلاب (هنا ذو بعد مزودج، فالذكر لا يستلب الأنثى فحسب، ولكنه هو نفسه يقع فريسة للاستلاب أيضا)(6) ص 178 - 18. ولهذا فإن المرأة في وعيها لإشكالية هذه العلاقة تنتقل من وعي الذات إلى وعي الآخر، ومن الوعي الداخلي إلى الوعي الموضوعي بشكل تصبح معه قادرة على فهم حقيقة الآخر، وإدراك مضمون تجربته بأبعادها الاجتماعية والتاريخية وما تؤدي إليه من اغتيال لعمقه الإنساني، وألق وفيض مشاعره الحميمة مما جعله (لا يجيد أن يكون حميما أو قريبا. جفت عروقه منذ زمن بعيدا، وكما تجفف شمس الصحراء مياه السهول، والأزهار البرية الصغيرة، وتحجر الهلاميات الرخوة لتصبح مرمرا.. تحجّر هذا الرجل. هو إرث وامتدادات، وأجيال تستنسخ مواقع القوى فيها)(7) ص 97.

وتلتقي الروائية سحر خليفة مع القاصة أميمة الخميس في رؤيتها للآخر - الرجل، واكتشاف حقائق تجربته التي تحوله إلى ضحية أخرى بعد أن أصبح عاجزا عن تجاوز واقع الأطر الاجتماعية ومنظومة المفاهيم والقيم التي خلقها، بل إن المرأة في وعيها لمأساة تجربة الرجل تتقدم عليه في إدراكها لحقيقة الاستلاب الذي يخضع له، والذي عجز عن الوصول إليه بسبب الوضع الذي يتمتع به في حين أن المرأة نتيجة ما تعانيه وتبحث عنه بمرارة وعذاب قد استطاعت أن تدرك هذه المفارقة التي تنطوي عليها تجربة الرجل، وعلاقته بالإيديولوجية الذكورية التي أقامها (وكنت أردد لو أنه يكتشف الحقيقة. حقيقة اكتشفها بدموع العين، ودم القلب في أن الأطر تحددنا، وأننا في سبيل الإطار نضيع الإحساس ونضرب في عمق الصحراء، ويجيء الفكر لينقذنا

من مأزقنا في إحباط ارتضيناه بارتضاء الأطر((8) ص.

في رواية - طواحين بيروت - للكاتب توفيق يوسف عواد تتوحد شخصية الرجل بالمعنى الرمزي للغة التي تم تذكيرها، وأضحت الفحولة فيها أعلى مراتب الإبداع خاصة على مستوى الشعر الذي تمتع بقيمة خاصة حتى أن لقب «فحول الشعر» أطلقت في كتب التراث العربي على الشعراء المبدعين لتميزهم عن سواهم من الشعراء الآخرين. وتتجلى أبعاد هذا الموقف بالنسبة للمرأة من خلال علاقة - تميمة نصور - بطلة الرواية والفتاة الجنوبية المراهقة التي تأتي إلى مدينة بيروت مفتونة بسحرها وأحلامها الكبيرة، مع الشاعر والكاتب والصحفي المشهور رمزي رعد. ويبرز هذا التأثير الساحر والطاغي لشخصية رمزي رعد على تميمة نصور منذ اللقاء الأول حيث تتحد علامات الشخصية الذكورية كالصرامة والنظرة الحادة بسحر اللغة ورمزيتها وما تضيفه من معان هامة على شخصيته إذ تتلخص هذه العلاقة بعلاقة الأطراف بالمركز والانجذاب الشديد في الدوران حوله. (كان يتكلم من عل كأنه واقف على نصب نفسه.

وعلى وجهه جمود وعليه صفرة كالصفرة في الأفق قبل العاصفة.

عيناه وحدهما ترافقان لسانه فبين نظراته وألفاظه شرارات متشابكة، والشرارات تتساقط على وجهها وتحرقه»(9) ص 30 - 31.

إن شخصية رمزي رعد تستمد سحرها، وتأثيرها الطاغي على تميمة نصور من خلال رمزية اللغة، وقيمتها الذكورية العالية ولذلك فهي تخضع لها، وتستجيب لندائها وكأنها منومة كما هو الحال عندما يلتقي بها في أحد الشوارع (وإذا صوت يناديها باسمها فالتفتت. رمزي رعد. - امشي خلفي. ومشى ومشت خلفه. لا تعلم المسافة التي مشتها، ولم تتبين الناس والأشياء وجدت نفسها في غرفة ما، في حي ما، في لحظة ما، ورمزي رعد خلع نظارتيه. يلفحها الهيبة ينفخ في نحرها، يطّف بأعطافها، يلفها من أخمص قدميها إلى أم رأسها، فتغمض أجفانها وترتمي»(10) ص 43. وإذا كانت اللغة الذكورية ترى في جسد المرأة نبعا ثرّا للصور البيانية فإن الرجل الذي طبع اللغة بطابعه لا يرى في المرأة أيضا سوى جسد ثريّ بالجمال والشهوات حيث يتخذه موضوعا لشهوته كما يتضح من علاقة رمزي رعد بتميمة نصور إذ تتكامل عملية الاستلاب الذكوري للمرأة لغة وفعلا، وتظهر المرأة كجسد وموضوع لرغباته، لكن الذاكرة الأنثوية المطبوعة بطابع الميراث الاجتماعي الذكوري تستيقظ فجأة لتدرك حقيقة النهاية المأساوية التي يمكن أن تنتهي إليها من خلال استسلامها للرجل إذ تتحول إلى ضحية مزدوجة لنظرة الرجل إليها على أنها جسد أولا، ومن ثم إدانته لسلوكها في حال خضوعها لمشيئة الرجل ثانيا. إضافة إلى ما تختزنه هذه الذاكرة من صور ومواقف تعرضت لها في حياتها، وكان الرجل فيها مثار رعبها وخوفها بسبب محاولاته للاعتداء على جسدها، لهذا تطلب تميمة نصور منه أن يتوقف عن اندفاعه الشهواني وقراءة مقاطع من شعر له حيث تستبدل سلطة ذكورته المخيفة، بسحر لغته الشعرية (وسمرت عينيها بشفتيه، ومن شفتيه إلى عينيه إلى ذقنه إلى جبينه. كانت الكلمات تضفي عليه هالة من عبقر)(11) ص 45.

وعندما تخاطبه تميمة (لماذا لا يكون الحب شعرا) فإنها تكشف عن سلطة اللغة التي يمثل الشعر قمة الإبداع فيها على المرأة، وتتجلى العلاقة في دلالاتها ومضمونها بين اللغة والرجل، وما تستبطنه من ترابط وعلاقة جدلية.

ويظهر موقف تميمة نصور من جسدها وما ينطوي عليه من خوف وسرية ناجمة عن طبيعة الوعي الاجتماعي الذي اكتسبته في حياتها، في ممارسة حياتها على مستويين مختلفين المستوى السري والمجهول مع رمزي رعد الذي تهبه فيه جسدها، والمستوى العلني الواضح من خلال علاقتها مع الآخرين ولا سيما صديقها الشاب الماروني الذي تحبه وتخفي عنه الجانب الآخر من حياتها، لكن تميمة نصور بعد نضوج تجربتها، واكتمال شخصيتها تقرر أن تتجاوز ثنائية العقل والجسد والحياة السرية مع الضوء الخافت، والحياة العلنية المقنعة، فتواجه جسدها في لحظة مباغتة حيث تبدأ بالتعرف على تفاصيله، ومواجهته بصورة مباشرة وقد أضيئت الأنوار (لم تنتبه إلا وقد أضيء المصباح الأبيض وهي واقفة وسط الغرفة، وفي المرآة جسد عار. هي ويد تمسك بالحميم من الثياب قد همت بارتدائه، وبعده الفستان الملقى عنها على الكرسي «الثياب بكارة جديدة». وبعد الثياب الوجه الآخر المستعار. لا فلينتظر الثوب الحميم، والفستان ليستريح على كرسيه إنها تريد أن تواجه هذه المرأة. تتأمل بهذا الجسد العاري. تصعد بأبصارها فيه، وتهبط من أم الرأس إلى أخمص القدمين)(12) ص 147.

وتتحد في هذه الرواية شخصية رمزي رعد بالمضمون الرمزي الذكوري للغة التي تمثل الفحولة فيها أعلى قيمها الإبداعية وذلك من خلال التأثير السحري الغامض الذي تمارسه على شخصية المرأة روز ماري صاحبة البنسيون الذي يقيم فيه، حيث لا تستطيع أن تعرف (أي قوة من السماء أو من جهنم حالت دونها، ودون طرده حتى الآن)(13) ص 19. لعدم دفعه ما يترتب عليه من إيجار غرفته لشهور عديدة. وإذا كان الكاتب توفيق يوسف عواد قد دفع تميمة نصور لاختيار طريق خلاصها بالسير وراء - أبو شرشور اليافاوي - العامل الفلسطيني الذي يترك عمله ويقرر الالتحاق بالثورة الفلسطينية، وذلك بعد أن تكتشف تميمة زيف الواقع، وجعجعته الخاوية، وتناقض الشاب المثقف مع نفسه، فإن الكاتبة سحر خليفة في أعمالها الروائية الأولى تحاول من خلال بطلات أعمالها المحبطات أن تفضح حقيقة الايديولوجيات الذكورية، وممارساتها حيال المرأة، وكذلك الثورات الوطنية التي تضطر تحت ظروف الحاجة إلى دور المرأة ومساهمتها إلى تقديم الوعود لها بالحرية والمساواة، لكنها ما أن تنتصر حتى يسارع الرجال إلى حصد غنائمها، وتعزيز سلطتهم وامتيازاتهم، في الوقت الذي يتخلون فيه عن وعودهم القديمة ويفرضون على المرأة أن تعود من جديد إلى مجتمع الحريم.

إن هذا التباين في الرؤيتين يكشف عن التباين في الموقع وصورة الوعي التي تحكم موقف كل منهما إذ لا يزال الرجل في خطابه الروائي على الرغم من إخلاصه لنموذج المرأة الجديد، والتأكيد على القيمة الخاصة التي تمثلها، خاضعا بشكل غير مباشر لوعيه الإيديولوجي الذكوري، حيث يمثل الرجل بوابتها إلى الخلاص في حين أن المرأة تنطلق من

شرط وعيها الخاص، وتجربتها التي لم تزدها إلا الارتياب والإدانة للموقف الذكوري بغض النظر عن الشكل أو الصيغة التي يحاول أن يقدمها فيها لأن هذا الموقف لا يبدل شيئا من مركزية الرجل في هذه العلاقة التي تشكل المرأة الهامش فيها.

لقد تركز الخطاب النسوي في الستينيات على المطالبة بالحرية الجسدية للمرأة من أجل مساواتها مع الرجل، لكن هذا الخطاب مع تعمق أشكال الوعي النسوي، ونضوج تجربة المرأة أصبح يلح في موقفه وطروحاته على تكامل وعي المرأة لكينونتها وذاتها وشرطها الاجتماعي والثقافي، رافضا ثنائية العقل التي يمثلها الرجل، والجسد الذي تمثله المرأة رغم طابع الاحتفاء الخاص المتسربل بالجمال والدهشة والسحر الذي يقيمه الرجل لجسد المرأة، ويتجلى هذا الوعي المفارق في قصة «ثم: رسم بياني» من مجموعة ـ امرأة ورجل ـ للكاتبة فوزية رشيد، ففي هذه القصة يدور حوار بين امرأة وصديقها الفنان التشكيلي على هامش لوحة يقوم برسمها وتتضمن صورتين لرجل وامرأة، تبقى المسافة بينهما تحول دون اتحادهما، وعندما ترى أن صورة المرأة في اللوحة لا تزال دون رأس تسارع إلى سؤاله عن السبب مع أنها تعرف أن الرسام يبدأ لوحته ـ عادة ـ من الأعلى إلى الأسفل. وهنا تبرز رؤية الرجل إلى المرأة والمخيال الذي يشكله عنها، كما تتجلى فلسفته حول جسد المرأة، وقيمته البيانية والجمالية المدهشة، والثرية:

«يقال إن حضور الجسد عند المرأة يبطل سحر ما عداه لديها.

ـ إنك تهمل إكمال اللوحة لأن نظرتك لم تكتمل.. مثلهم لا ترى في المرأة سوى..) (14) ص 27. وعندما يحاول صديقها الفنان أن يبرر موقفه خوفا من ثورتها، تسارع هي إلى رفض هذا التبرير، لأنها ترى في هذه اللوحة تطابقا مع حقيقة رؤيته ووعيه لأنها لا تقبل (أن تكون جذعا دون ورق. جسدا دون رأس. هيكلا دون روح أو عقل.. لن يغيب وجهي أبدا). ص 28. فالمرأة بالنسبة إلى الرجل كما يؤكد صديقها ليست سوى جسد وهذا الجسد ليس (سوى مجاز رمزي، أو مخيال ذهني يكتبه الرجل وينسجه حسب دواعيه البيانية والحياتية)(15) ص 7.

إن هذا الوعي الرافض لتغييب عقل المرأة، وتقديمها في صورة كينونتها ناقصة هو موقف نابع من وعي الذات والوجود الذي يختزله مخيال الرجل، وبيانه في صورة الجسد وما يخفيه من أسرار وروعة، ومن خلال هذه المسافة الممتدة بين الموقفين والوعيين ينهض الخطاب النسوي مثقلا بالمرارة والأسى والعذاب. وبدلا من أن تلجأ المرأة في خطابها إلى نفي الآخر، أو الانتقام منه أو الانغلاق على ذاتها، نراها تسعى في حوارها إلى تكامل العلاقة، وتحرير وعي الرجل، والعودة بهذه العلاقة إلى معناها البدئي الأولي دون البحث في أولوية أي منهما وذلك من أجل تحرير الحياة من كل عوامل القهر والظلم والاستعباد وإثراءها وإخصابها بالمعاني الإنسانية الطيبة من أجل استعادة فردوس وجودهما الأول بعد أن عملت الثقافة الذكورية على تحميل المرأة مسؤولية خسارة هذا الوجود من أجل تبرير استعباد الرجل وتسلطه على المرأة باعتبارها تمثل رمز الغواية والشر والضياع، وهكذا يكون الخطاب النسوي

في مضمونه ولغته أكثر أنسنة وتأصيلا وقيمة من أجل تصحيح شرط الحياة وتحقيق التفاعل والانفتاح العميق والثري بين المرأة والرجل.



1 -

2 - أخبار الأدب - العدد 125، ديسمبر - 1995، شهادة عروسية النالوتي حول الكتابة النسوية.

3 - مجلة الشاهد - السنة الثانية عشر - العدد 142، حزيران 1997.

4 - أيديولوجية السلطة - فهمية شرف الدين - دار الحوار - اللاذقية 1988 - سورية.

5 - مجلة مواقف - هدى بركات - العدد 73 - 74 لعامي 1993 - 1994.

6 - المرأة واللغة - عبد الله محمد الغذامي - المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء - بيروت - 1996.

7 - أين يذهب هذا الضوء - أميمة الخميس - دار الآداب - 1996 - بيروت.

8 - مذكرات امرأة غير واقعية - سحر خليفة - دار الآداب ط 2 - 1993 - بيروت. لبنان.

9 - طواحين بيروت - توفيق يوسف عواد - دار الآداب - بيروت. لبنان - 19973 - ط 1

10 - طواحين بيروت - مرجع سابق..

12 - طواحين بيروت - مرجع سابق..

13 - طواحين بيروت - مرجع سابق..

14 - امرأة ورجل - فوزية رشيد - دار المدى - دمشق - بلا تاريخ

15 - المرأة واللغة - محمد الغذامي - مرجع سابق..

علم الجمال التشيخوفي العام كأسلوب للحياة

• ألكسي زفيروف

ترجمة: د. أشرف الصباغ/ موسكو

إن تناقض الآراء المبدئي في تقييم العقيدة الفنية لتشيخوف صار من الممكن اكتشافه في الأعمال النقدية لمعاصريه، وخصوصا في مقالاتهم التي تتيح لنا مساحة واسعة لتحديد جوهر هذا التناقض والاختلاف بما تحويه من جدل حاد، وقصور في الأساليب النقدية، وتطبيق المناهج الذاتية المبنية على المواقف والمنطلقات التجريدية. وبالتالي فسوء فهم خصوصية البناء الفني التشيخوفي الفريد والشمولي (في وحدته العضوية غير القابلة للنقض والتجزيء) كان سببا في ظهور مثل تلك المقولة التي أطلقها أحد كبار النقاد الروس «ميريجكوفسكي»: «إن تشيخوف قومي لأبعد الحدود، ولكنه ليس عالميا. وهو عصري حداثي بدرجة عالية، ولكنه ليس خالدا بالمعنى التاريخي». وفي إحدى محاضرات «سيرجي بولجاكوف» نجد مقولة مناقضة تماما: «إن نماذج تشيخوف لا تمتلك فقط السمات والمعاني الإقليمية والقومية، ولكنها تملك أيضا السمات والمعاني الإنسانية العامة التي لا ترتبط في أي حال من الأحوال، وفي كل شيء، بظروف الزمان والمكان». ويعتبر كتاب بولجاكوف «تشيخوف كمفكر» من أهم الكتب المثيرة للجدل والاهتمام لما فيه بالدرجة الأولى من حداثة في المنهج استدعت نقدا حادا من الناقد نيفيدومسكي الذي اعتبر طرح الموضوع بهذا الشكل سخافة وعبثا. وقال إن تشيخوف لم يكن أبدا مفكرا في أي شيء. وقبل أن تبدأ هذه المناقشة الحادة بزمن طويل، كتب جوركي لتشيخوف: «إن الأعمال الدرامية الأخرى لا تستطيع نقل الإنسان من الواقع إلى العموميات الفلسفية، ولكن أعمالكم تفعل ذلك». والمثير للدهشة والاستغراب أن الإشكالية الخاصة بكون تشيخوف مفكرا أم لا قد سيطرت آنذاك على جميع المناقشات الثقافية والأدبية المكرسة لأعمال الكاتب. وكان قصور الأدب الروسي على إيجاد حل تقليدي ـ مناسب ـ وكان اللغز الرئيسي في هذه الظاهرة هو صعوبة تعريف خصائص الكاتب العبقري الذي يغيب صوته عن عمله ويكون ذائبا في أصوات أبطاله (تغيب حدود التفرد الشخصي عندما يكون الكاتب حاضرا في عمله الإبداعي وفي نفس الوقت يكون صوته الخاص غائبا وذائبا تماما في أصوات أبطاله).

الغريب في الأمر أن النقاد أصحاب المواقف المختلفة والمتناقضة يجمعون على رأي واحد، ومعهم نقاد مجلة «الأسطورة»

وجيل الرمزيين الكبار، وهو أن تشيخوف مغني الجهلة والخاملين وأشباه المثقفين من الطبقة المتوسطة، وكاتب تصويري بعيد عن الشعب بعده عن نخبة الموهوبين والمفكرين، ومدون تواريخ للناس المملين الكئيبين، وللصراعات عديمة الجدوى، وكاتب لا يمتلك هدفا عظيما، وليست لديه فلسفة عامة. أما الذين يقفون على الجانب الآخر بما فيهم جيل الرمزيين الشباب، فقد مدحوا تشيخوف وعظموه لأسلوبه في طرح الإشكاليات الوجودية المتمثلة في طباع ومصائر الناس البسطاء، ولربطه العام الكلي بالخاص التفصيلي والدقيق، ولدقته التفصيلية في رسم وتصوير حياة إنسان ما. وبكلمات أخرى فقد مدحوه وعظموه على صيدليته - عالمه - التشيخوفية المدهشة التي لا نعرف كيف بناها وأسسها، والتي يختلط فيها البعيد بالقريب، ويمتزج فيها الكبير بالصغير في وحدة كلية غير مجزأة. فالنص التشيخوفي يقترب من الرواية إلى حد كبير من حيث إلمامه بالخصائص الواقعية، وكثيرا ما تم تفسير ذلك بأنه بقدر ما هو نتيجة لخصائص أسلوب الكاتب، بقدر ما هو نتيجة للخصائص البنائية للدراما التشيخوفية من حيث تشبع النص بها إلى درجة قصوى، واختصارها المتناهي للزمن الفني. إلا أن المدى العام لهذه الدراما يقدم بشكل حقيقي المنهج الخاص بالكاتب تجاه الواقع (في حالة تشيخوف يعتبر هذا المنهج غير روائي على الإطلاق)، حيث إن الخصائص والعلاقات المميزة لنصوصه المسرحية (القوانين الإنشائية للبنية الفنية) هي التي تعطي لها العالمية والعمومية والمعاني الفلسفية.

وباختصار فمصادر التناقض الموجودة في المقالات النقدية حول تقييم أعمال تشيخوف يمكن أن تكون مختلفة. ولكن اختلاف هذه الروايات يمكن أن يكون له طبيعة ازدواجية معقدة مرتبطة بالصراع الدرامي:

أولا: يمكن تناول هذا الصراع والنظر إليه بشكل تقليدي في حدود منظومة الشخصيات. ومع أن هذا يعتبر أقل مستوى للصراع، إلا أنه لا يجب التقليل من أهميته بالنسبة لبناء النص المسرحي. ولذلك فحتى لو تم الاتفاق على أن النصوص المسرحية لتشيخوف قد كتبت مناقضة لجميع القواعد، فهذا يعني بالفعل أن هناك قواعد ما موجودة فيها، ولو حتى كموضوع للنفي. وعلى هذا المستوى المرتبط بالدرجة الأولى بالصراعات المباشرة للشخصيات يمكن رصد لحظتين. الأولى مرتبطة بالخصوصية - النمذجة - الاجتماعية. والثانية مرتبطة بمستوى الخلاف - الصراع - الاجتماعي. ومن المعروف أن تشيخوف قد أعطى رأيه بصراحه في الاكليشيهات القصصية المحسوبة (طبق الأصل)، والتي رأى فيها قبل كل شيء نزعة فكرية لا تمت بأية صلة إلى قضايا وإشكاليات الأدب. وقد كتب تشيخوف إلى بليشييف في 4 أكتوبر 1888م: «إن الهزل والغباء والاستبداد تسيطر ليس فقط على بيوت التجار وفي السجون، إنني أرى كل هذا في العلم والأدب، وفي أوساط الشباب.. ولذلك لا أحمل أي حزن خاص، أو أي شغف لا برجال الشرطة أو الجزارين، ولا بالعلماء والكتاب، ولا حتى بالشباب. بل وأرى أن الشركات والدكاكين والبطاقات ما هي إلا محض وهم وخرافة». إلا أننا لو تناولنا معالجات النصوص المسرحية التشيخوفية، سواء على المستوى النقدي أو المسرحي (الإخراجي)، فسوف نرى

الدور المهم والواضح الذي تلعبه بالتحديد الخصوصية الاجتماعية في حل الصراعات. بل وكيف أثرت هذه الخصوصية على وجهات نظر معاصري تشيخوف وتلاميذهم في رؤيتهم لها: فأية قيمة، مثلا، نراها في انتماء «إيفانوف» إلى جيل ما بعد الإصلاحات، أو في حالة «رانيفسكايا» و«جايف» كأصحاب أملاك، و«لوباخين» كرأسمالي. إن البحث والتنقيب الدائمين للبطل الإيجابي عند تشيخوف يرتبطان بالتحديد، وبالدرجة الأولى، بلحظة تحديد الهوية أو الخصوصية الاجتماعية لذلك البطل الذي يخصص له مكانا فعالا بين أبطاله. ولذلك فعند تشيخوف لا تنفصل إطلاقا الخصوصية الفردية - الشخصية - عن الملامح والصفات الإنسانية العامة. والبطل التشيخوفي يسمو على عصره عند ربط الشرطية - السلوكيات - العامة، لبطل الدراما الرمزية، بالملامح الواضحة للقناع الطبيعي الذي يلبسه. وإن التموضع الاجتماعي بدرجة أو بأخرى يعطي تأثيرا عكسيا على حل الصراعات بين الشخصيات. فالخصائص الاجتماعية تختلف بمحض المصادفة عند تشيخوف: وهذه الملامح - الخصائص - فقط تخص.. رانيفسكايا، وبدرجة بسيطة «لوباخين». أي الملامح التي قد اصطلح على أنها تتطابق مع طبقتهم أو شريحتهم الاجتماعية. وتشيخوف يضع كل حدث محدد في موضع متفرد له خصوصيته، وهذا الموقف يعطيه إمكانية للنظر بشكل مختلف إلى منظومة الشخصيات مما يتطلب منا إعادة النظر لتركيب الشخصيات في مسرحيات تشيخوف. فمن ناحية نرى المسرحية تتحدث عن العلاقات داخل مجموعة الأفراد المعلقين في عالمهم الصغير. ومن ناحية أخرى فهذه الدراما تعرض أمامنا قطاعا ميكروسكوبيا كاملا للحياة الروسية بجميع طبقاتها وشرائحها، بل وتجمع قصصا وخطوطا من حياة موظفي «الزيمستفو» (المجلس المحلي المنتخب في الريف الروسي قبل الثورة): موظفون وأطباء ومدراء وخدم وفلاحون وبروفيسورات وممثلون وملاك، وكل ذلك في مخطوطة تاريخية للنصف الثاني من القرن التاسع عشر. إن البطل عند تشيخوف يظهر من خلال موشور زجاجي يحلل جميع تفاصيل تيار حياته - صيرورته -: في تشابهه مع الآخرين، وعبر التعرف والاكتشاف، وعلى أساس الضرورة، وتكرار أشكال وطقوس الحياة المعيشية العامة. وكل لحظة من لحظات الحياة العادية المملة - في تفردها واختلافها عن اللحظات الأخرى - تكشف لنا عن عالمه، وتتيح إمكانية واضحة للنظر إلى الوجوه غير المتوارية خلف القناع الاجتماعي بطوليا كان أو رومانتيكيا. ومن وجهة نظر معاصري تشيخوف من ذوي النظرة المحدودة فإن أعماله مرتبطة بالقضايا والأسئلة والأنماط الحياتية الخاصة بالزمن الذي كتبت فيه، وبالمجتمع الذي كتبت عنه، وإن خصائص الشخصيات والمواقف تبدو جميعها كأكليشيهات روتينية جاهزة وذات مستوى أقل من المتوسط (وهذا يفسر سر الهجوم الدائم على تشيخوف باعتباره كاتبا لأعمال درامية من حياة السذج والمملين). والجدير بالذكر أنه حتى هؤلاء المعاصرين من ذوي النظرة الأكثر تبصرا وفطنة كانوا يرون في أبطاله، وفي مواقف حياتهم ووجودهم شيئا ما عاديا، ولكنه في نفس الوقت خارق للعادة،

ومميز جدا لحياة المثقفين الروس في نهاية القرن التاسع عشر.

ثانيا: أما تشيخوف نفسه فقد ركز كل اهتمامه على المشاكل والقضايا النهائية - الجوهرية في الحياة: نهاية الوجود الإنساني، ونسبية المعرفة والمأساة في العلاقات العاطفية. وهذا في الواقع ما يميز ويحدد المستوى الثاني للصراع عنده. وهو صراع روحي بالدرجة الأولى يتضمن في داخله مجموعة كاملة من المعارضات والتناقضات، علاوة على أنه لا يؤدي في أية حال من الأحوال إلى أي من تلك التناقضات الروحية عند الكلاسيكيين أو الرومانسيين (والحديث يدور هنا حول التناقضات الروحية التي أصبحت بشكل تاريخي أساسية مثل الواجب - العاطفة عند الكلاسيكيين، والحلم - الواقع عند الرومانسيين). إن الفكرة الأساسية عند تشيخوف هي التناقض الواضح بين مجموع التصورات الإنسانية عن الحياة، بل وحتى يمكن القول بين الخبرة الحياتية للإنسان، وبين حياته نفسها، مما يجعل منهج تشيخوف مرتبطا بمذهب العبث في القرن العشرين. فقد كان ينظر إلى الموقف الحياتي العادي والمألوف كموقف استثنائي طارىء، وتبدو لديه الأحداث في سيرها غير القابل للعودة إلى الوراء واضحة وعادية بدرجة كبيرة، بل وفيها بعض القسوة مثل: فشل وانهيار البدايات الإبداعية - المواهب - أمام قهر الواقع المؤلم. وبشكل عام فالبحث عن مخرج من المواقف المعقدة يؤدي بالبطل التشيخوفي إلى الاصطدام بالأسئلة والقضايا النهائية - الجوهرية للوجود، وكذلك حالة العالم وعلاقة الأبطال به والتي تبدو كبحث عن مواقعهم في الحياة وفي هذا العالم، وكمحاولة للاتصال والتواصل مع القوانين الإلهية المنظمة للكون، كلها في مجملها تكون جوهر النص المسرحي التشيخوفي.

وعليه فالمستوى الثاني للصراع ليس ببساطة عبارة عن كتلة - خليط - من التناقضات بين الناس على الأرضية الاجتماعية الفلسفية أو الأخلاقية، وإنما - هذا المستوى - يعكس علاقة الأبطال بالواقع نفسه في جميع صوره المختلفة، وفي كليته ووحدته أيضا. بالعالم يرمز من ناحية إلى الجماعة المحددة بأطر وظروف معيشية معينة، ومن ناحية أخرى هو المجرة بالكامل: اليابسة والسماء والناس والحيوانات والنباتات. ومن خلال خط البطل - العالم (الاجتماعي الفلسفي) في وعينا يضع الكاتب في آن واحد نموذج البطل ونموذج العالم. ومن هنا تصبح قضايا بناء العالم غير منفصلة على الإطلاق عن قضايا الوعي والتصورات الإنسانية. والفراغ كمكان للأحداث عند تشيخوف يتشكل على أساس هذا المبدأ العام. فهو محدد وفي نفس الوقت كلي مجسم.

وبالتالي فمن غير الممكن أن يجسد على خشبة المسرح بشكل مباشر، أو يوصف كاملا في النص، أو يقدم في الملاحظات والردود. ولكن من خلال التفاصيل السريعة، ومن بعض الكلمات المتساقطة من أفواه الأبطال تظهر بوضوح وجلاء صور داخلية ما، ومناظر طبيعية مرئية وأخرى غير مرئية، وأماكن طبيعية خالية من صنع الإنسان تعيش في حيز واحد بجانب بعضها البعض. مثل القرى الفقيرة والأخرى من نوع قرية «ماليتسكوفا» في «الخال فانيا» حيث «مرض التيفوس... وفي بيوت الفلاحين ينام الناس جنبا إلى جنب مع الوساخات

والأنتان وسط الدخان.. والعجول جنبا إلى جنب مع المرضى على الأرض..» تتجاوز جميعا مع ضيعات الأغنياء القديمة الموجودة عند تورجينيف. وفي النص التشيخوفي أيضا تذكر الكنائس والمدارس والمصانع والورش ومحطات القطارات. وكل هذا الوصف لا يقل أهمية وتحديدا عن ملاحظات المؤلف. فمثلا: موسكو، وشارع «بسمانايا» القديم، والثكنات الحمراء، وحانة «تيستوفسكي»، والجماعة، كلها تعني أشياء في غاية الأهمية بالنسبة لأبطال «الشقيقات الثلاث»، بل وأهم من مدينتهم الريفية التي حملهم مصيرهم إليها.

إن المكان في نصوص تشيخوف، كما قال زينجرمان، يمتلك طابعا «مغلقا - مفتوحا». فمن ناحية يبدو الأبطال التشيخوفيون كما لو كانوا مرتبطين - مشدودين - بقوة إلى المكان الذي يعيشون فيه (مثل «سورين» المحبوس في الضيعة كما لو كان في سجن، والذي يحلم بالحياة في المدينة. وكذلك «تريبليف» الذي يعيش في مجاهل الأرياف. و«الخال فانيا» و«سونيا» نراهما في الواقع سجينين في عملهما من أجل إعالة البروفيسور «سريبرياكوف». وأيضا تَحَرّق «الشقيقات الثلاث» شوقا في مدينتهن الشمالية الكئيبة كما لو كن منفيات). ومن ناحية أخرى نرى المكان يتسع باستمرار، وينفتح (ولاسيما في تلك اللحظات المصيرية في حياة الأبطال). ونرى وجوها جديدة، وأبطالا يروحون ويجيئون، يسافرون ويعودون. والنصوص مليئة بالشخصيات العرضية، منها الموجود على مسرح الحدث ومنها الموجود خارجه: المارة العابرون، الموسيقيون المتجولون، الجنود، الفلاحون، الخدم، الجيران، الموظفون. والطرق المتشعبة كالأشعة في جميع الاتجاهات حيث القطارات تنطلق إلى موسكو وباريس وخاركوف، وإلى نهاية العالم، والله يعلم إلى أين أيضا. إن تشيخوف يوسع باستمرار حدوث الأحداث الجارية في الحيز المنزلي بالضيعة أو القرية، وفي نفس الوقت في الفراغ الكوني كله، وليس من المصادفة في «الخال فانيا» ظهور رسوم المركز والقضاء الإداري، أو ظهور خريطة أفريقيا غير الضرورية.

إن كل الاستطرادات الوصفية للمكان موضوعة على لسان الأبطال، ويتم الكشف عنها عبر قلقهم وتوتراتهم وآرائهم. والبطل والعالم عند تشيخوف وحدة كلية وزمنية (يظهر كل منهما وتتضح ملامحه عبر الآخر) من ناحية، ومن ناحية أخرى نجدهما مجزأين منفصلين (أي يمتلك كل منهما خصائص موضوعية مستقلة عن الآخر). وتعتبر قضية نظام الكون من أهم القضايا التي تشغل الأبطال، ونرى بحثهم الروحي يتجه نحو أسرار الكون، لتصبح بداية الخليقة من أهم القضايا عندهم. وأي من المحاولات لتصوير تشيخوف ملحدا أو على العكس مثاليا مؤمنا، والتي غالبا ما تقوم على أساس ثني ذراع ما يقال على ألسنة أبطاله، ما هي إلا محاولات فاشلة وباطلة. لأن هذه القضية بالتحديد تعتبر واحدة من القضايا الجادة والخطيرة بالنسبة لفناني العصور والمراحل الزمنية الفاصلة: عصور التحولات، وتغير الخرائط الدينية للعالم، وعمليات الضياع، والبحث في الديانات واعتناقها. وهي بالنسبة لتشيخوف قضية من أخطر وأوجع قضاياه على وجه الخصوص:

عندما كان ذلك الصبي الصغير الذي تفتح وعيه على الجوانب القروية المضيئة وفي نفس الوقت تربى على التقاليد القاسية للدين المسيحي، وعندما كان ذلك الشاب الذي رفض كل إيمانات الصبا وصار طالبا ملحدا في معهد الطب، وعندما أصبح ذلك الكاتب الذي يحاول تعبيد الطرق لإبداعاته وتحديد الهدف منها، وقليلا ما تلقي رسائل ويوميات تشيخوف الضوء على هذه القضية على اعتبار أنه من الصعب ربط أفكار الإنسان «عندما يفقد ثقته وإيمانه - بالمعنى الديني - من جراء الحيرة والارتباك إذا ما نظر إلى المثقفين المتدينين» بمقولاته حول أنه سيأتي زمن ما «تدرك فيه الإنسانية جوهر وحقيقة الإله الحقيقي، كما تدرك أن أربعة هي حاصل ضرب اثنين في اثنين». وبشكل أكثر وضوحا يحدد تشيخوف موقفه في إحدى رسائله عندما يتحدث عن تلك المساحة الشاسعة بين «وجود الإله وعدم وجوده». وكثيرا ما نرى هذه الأفكار والخيالات التشيخوفية في العديد من مؤلفاته (أي ذلك الإنسان السائر في الحقل الواسع غير المحدد، أو على الأرض الفضاء غير المحدودة تحت السماء الخالية، في اتجاه خط لأفق البعيد). بل إنه يحيط أبطاله بمساحات غير محدودة من الفراغ والخواء، وخصوصا هؤلاء الأبطال الذين يحملهم رسالة البحث الدائم عن «الحقيقة المطلقة» و«جوهر الإله الحقيقي» و«الحياة الجديدة السعيدة»، ثم يتركهم في وحدة وعزلة في بحثهم التراجيدي.

الغريب في الأمر أن اهتمامات تشيخوف الفلسفية في مجملها متعددة ومختلفة ومتناقضة. ومن الفلاسفة الذين أثروا على وعي وتصورات تشيخوف: هيجل وكانط وشوبنهور ومارك أبريل، ويمكن ذكر ليف تولستوي. إلا أنه ولا واحدة من هذه الفلسفات (بشكل كامل ومنظم) يمكن أن تكون مسؤولة بشكل تام عن التصورات التشيخوفية حول العالم. لأنه رفض الأخذ بشكل كامل بواحدة منها لقناعته بأنها غير كاملة، ومن ثم فقد اعترض على موضوعات محددة من هذه الفلسفات، وأظهر عدم رضائه عنها. أما ما أثار اهتمامه بالدرجة الأولى، وما يمكن أن نرى له انعكاسات في مؤلفاته، فهو ديالكتيك هيجل، والتضاد - المعارضة - عند كانط، والإيمان بالتقدم وخصوصية مذهب اللاأدرية للمذهب الإيجابي (الوضعي) بالمدرسة الإنجليزية، والنظرة التأملية الخاصة عند شوبنهور التي وهبته القدرة على محاولة الابتعاد عن المعاناة الشديدة للعالم، و«رواقية» مارك أبريل، وعلم الأخلاق عند تولستوي. إن مجمل عناصر هذه الفلسفات والمذاهب يمكن إيجادها في النظرة التشيخوفية الخاصة إلى العالم بكل ما فيها من إحساس بالسرية والغموض الدائمين للحياة، وتركيزها على إدراك الإنسان للعالم، وفي نفس الوقت بنظرة متيقظة واعية للتناقض العدائي بين الحياة وتصوراتنا الذهنية عنها.

وعموما فالصورة المعقدة للعالم عند تشيخوف تتبلور أساسا من مجموعة من الأوهام الإنسانية المحكوم عليها بعدم التحقق، ومن المثل العليا المستحيلة، حقيقية كانت أو خادعة. وتشيخوف لا يختار الطريق الحقيقي والوحيد مثل تولستوي، ولكنه يدعو القارئ عن طريق الطائر المحلق (من هنا ندرك الوجود الدائم لنموذج الطائر التشيخوفي في جميع أعماله تقريبا) لكي يلقي نظرة على دهاليز

التيه الغامضة المبهمة التي يسلكها الناس في بحثهم عن الحقيقة. فمنظر الحقل الواسع إلا ما لا نهاية يولد لدى القارىء انطباعا باحتوائه كليا على الحياة، وإحساسا بإدراك الحقيقة، وشعورا واضحا بوجود الكاتب معه في البحث. إن معظم أبطال تشيخوف المسرحيين يحاولون بمعاناة شديدة إيجاد البديل عن الإيمان.. في الفن والجمال، والحلم بالعمل الحر الشريف، وزرع الأشجار، وهذا كله من أجل إقامة علاقة عضوية حميمة بين الذات والعالم. فالناس يحلمون بالزمن عندما يتم الوصول إلى الهدف النهائي ويصبح مغزى الحياة مفهوما لهم.. «تريبليف» ـ في مسرحية النورس ـ يكتب مسرحيته أو أوهامه وخيالاته الكونية الكئيبة، و«أستروف» ـ في مسرحية الخال فانيا ـ، و«فيرشينين» ـ في مسرحية الشقيقات الثلاث ـ يتحدثان عن المستقبل الجميل، و«ماشا» ـ في النورس ـ تعظ عن أهمية وضرورة الإيمان، و«سونيا» ـ في الخال فانيا ـ تحلم بمملكة السماء.. وهكذا. إن الحياة كلها معاناة وألم.. وببساطة فالشباب قد أهدر وضاع، وكل شيء يدفع الأبطال للإحساس بأن مصائرهم مجرد لحظات، ويجبرهم على البحث عن السلوى والتعليل بالتفكير في المستقبل والخلود.

لم يكن مجال الأفكار الخالدة والقيم ما فوق الذاتية فقط هي التي ثبتت الأنظار على الأبطال التشيخوفيين، ولكننا نراهم وقد قدموا لنا في علاقات معقدة بالمجتمع، وبالوسط الإنساني المحيط. فنرى أفكارهم حول خدمة المجتمع وحول المستقبل تتماس وتتقاطع مع أفكارهم حول خدمة الحاضر وخدمة الإنسان. وتظهر العلاقة مع الجماعة الإنسانية المحددة عند تشيخوف، في المقام الأول، عبر الحياة والأمور المعيشية، وتصبح الطبيعة هي الوسيلة بين الناس وبين الكون أو العالم. وهذه العلاقة هكذا بسيطة كما تبدو لأول وهلة، لأن مثل هذه العلاقات تتشكل في مجملها ـ فقط في حدود دنيا ـ عن طريق الوضوح الشفاهي للوصف والتصوير الذي يتميز به الكاتب. ولن نجد عند تشيخوف إنسانا غير عادي (هناك كل شيء ما عدا ذلك.. فمثلا الدكتور أستروف ـ الموظف في المركز ـ ليس عفريتا، ويلينا اندرييفنا «المخلصة لزوجها» ليست سندريللا). كما أننا لن نجد إطلاقا تلك الصورة المأخوذة عن شعر الرعاة الزاهي، والتي مع الأسف يقومون بحشرها في نصوصه عندما يقدمونها على خشبة المسرح.

أما الطبيعة فتضع الأبطال التشيخوفيين أمام العديد من القضايا المعقدة، مثل الإيمان بالله، وبالعلاقات والظواهر الغامضة، وبإشكالية خلق العالم. وفي نفس تلك اللحظة نجدها تعد وتجهز لأكثر المسائل غموضا وإبهاما بالنسبة للإنسان ـ وهو الموت. ولقد جاءت في إحدى رسائله عبارة نلمحها دائما تحوّم حول مقولات أبطاله: «إن الطبيعة الشافية حينما تقتلنا فهي في نفس الوقت تخدعنا ببراعة مثل مربية الطفل عندما تحمله من غرفة الضيوف لكي ينام». وهنا بالتحديد تظهر ملامح الفلسفة الطبيعية عند تشيخوف، لتبين مدى عجز التركيبة الذهنية التأملية في علاقتها بالقوانين الواضحة ـ الغامضة لهارمونية الروح الإنسانية المرهفة في حركتها. فمفهوم المعاناة والعذابات الذاتية للأبطال يقابل بمجموعة من نماذج وظواهر طبيعية «مُعَرَّفة» تتحول إلى نماذج وظواهر أخرى

«عارفة»، حيث العلاقة بالطبيعة هنا تحمل لهم حالة من حالات التنويم المغناطيسي وتوارد الأفكار، ويصبح تأثير وسلطة الطبيعة على هذه الشخصيات ضخما لأبعد الحدود. ولقد فقدت كلمة «الجو»، المستخدمة كثيرا، مفهومها البدائي بمقتضى الدراما التشيخوفية، لأن الأبطال في الحقيقة يعيشون ذلك الجوهر الواحد غير المادي، وتلك الأفكار والأحاسيس المشتركة التي تعطي كلا منهم إمكانية الإحساس بالآخر وبالعالم. كما أن نطاق التصادمات والتناقضات والصراعات المعيشية الحيوية ومستواها الأخلاقي والجمالي يقاس بواسطة المعادلات الطبيعية حيث غموض العالم الطبيعي وحركته المبهمة بتمخضاتها الواضحة تتفاعل جميعا وتتحلل في شكل أشبه بالطوفان الخفي لتنسكب في النهاية مع اللوحة التشكيلية الروحية للبطل وتشكل بانوراما الحياة. والعلاقة العضوية بين الإنسان وعالمه الطبيعي المحيط تظهر بوضوح في «بستان الكرز» الذي جاء عند تشيخوف رمزا للجمال الرقيق والخالد بالمعنى الفلسفي، حيث من الممكن فقدانه ولكن يستحيل علينا تدميره، وهذا «أمر حاسم» كما قالت رانيفسكايا، لأنه ملك للجميع وللطبيعة ولروسيا كلها، وفي الوقت نفسه لا يوجد له مستقبل حيث لا يملكه أحد بعينه وإنما تتساوى ملكيته للأبد والخلود مع ملكيته للتاريخ والأزل، وحيث الأشجار العتيقة قد شهدت حياة العديد من الأجيال، ورأت كيف «خمدت وانطفأت تلك الحياة بعد أن كانت تحيط بهذه الأجيال». وبمرور الزمن تصبح الطبيعة أكثر حيوية وإنسانية، وتصبح علاقتها بالناس أقوى وأوشج. عندئذ فمن الطبيعي ظهور الرؤى والأطياف.. فها هي رانيفسكايا تقول «على اليمين، عند المنعطف المؤدي إلى التعريشة، انحنت شجيرة بيضاء تشبه امرأة» متصورة أنها أمها تأتي مقبلة على طريق البستان أو الحديقة. ونرى حضور مظاهر الطبيعة في وعي واستيعاب الأبطال وسلوكياتهم، وتأثيرها على رؤيتهم للملامح السرية الغامضة للكون. ففي «النورس» نرى تغير الأضواء وتقلب العاصفة الرعدية كما لو كانا يحدثان تغييرات في السلوكيات والحالات النفسية للأبطال.. في مساء خريفي ملبد نسمع أحدا ما يبكي في المسرح القديم: إما ريح تصفر وأمواج تهدر، وإما نينا تنشج، أو أن روحا كونية تتعذب. وما هذا الصوت المتكسر لوتر في «بستان الكرز»؟ في الواقع يمكن أن يكون دلوا قد سقط في البئر. لا أحد يعرف جوابا. وفجأة يتبدل كل شيء، ويحدث انقلاب حاد في أمزجة الأبطال. ولقد حدث شيء في غاية الأهمية بخصوص إحدى الأفكار الدرامية لتشيخوف في سنواته الأخيرة، وقد كتبت عنها زوجته «كنيبر تشيخوفا» في مذكراتها: «في العالم الأخير من حياة انطون بافلوفيتش ظهرت لديه فكرة لكتابة مسرحية. لم تكن هذه الفكرة بعد واضحة، ولكنه قال لي إن بطل المسرحية عالم يحب امرأة. وهي إما لا تحبه أو تخونه. وبالتالي فهذا العالم يسافر إلى القطب الشمالي. وفي الفصل الثالث بدت له الصورة هكذا.. سفينة واقفة وقد أطبقت عليها الثلوج.. البلج الشمالي - القطبي.. العالم يقف وحيدا على ظهر السفينة.. الهدوء التام.. سكون الليل وجلاله.. وهناك على خلفية ذلك البلج القطبي الشمالي يلمح طيف امرأة الحبيبة

آتيــا». (تجــدر الإشـــارة هنـا إلى أن ستانسلافسكي قد ذكر قصة مشابهة لما روته كنيبر، حيث كتب «كان يحلم بكتابة مسرحية جديدة ذات اتجاه جديد تماما بالنسبة له. وبالفعل فقد بدأ موضوع المسرحية المزمعة وكأنما ليس موضوعا تشيخوفيا. ولتحكموا أنتم، فثمة صديقان، شابان، يحبان امرأة واحدة. ويخلق الحب المشترك والغيرة علاقات معقدة متشابكة. وتنتهي المسألة برحيلهما كليهما في بعثة إلى القطب الشمالي. وتصور ديكورات الفصل الأخير سفينة ضخمة، أطبقت عليها الثلوج. وفي نهاية المسرحية يرى الصديقان شبحا أبيض ينزلق على الثلوج. ويبدو أن ذلك ظل أو روح المرأة الحبيبة التي قضت نحبها بعيدا، على أرض وطنها» - المترجم).

إن الميول الدرامية والانطباعات التصويرية (المدرسة الانطباعية) يجب أن يكون لها منظومة ملامح وصفات عامة. ولكن تشيخوف يعطي للقارئ نفسه إمكانية إنشاء علاقات بين العناصر غير المتجانسة لكي تصبح الرؤية الكلية لتيار التفاصيل الفنية مهمة في كليتها، وألا تقتصر الرؤية على واحدة من التفاصيل أو الأفكار، وإنما يجب أن تحيط بالمنظومة الكلية لتلك الأفكار والتفاصيل التي تلد بدورها هذه المنظومة. ومفهوم «الدراما الانطباعية» في عمومه يتغير ويتبدل بالنسبة للأعمال التشيخوفية ولا يعبر بالضبط عن أسلوب ومبدأ الوصف التشيخوفي، أو اختيار الوسائل والأدوات الفنية. وكلمات ستانسلافسكي حول تنوع الأسلوب التشيخوفي معروفة جيدا: «.. بلا أمل يضع الشاب العاشق تحت قدمي حبيبته النورس الأبيض الرائع المقتول. هذا رمز حياتي رائع. أو الظهور الممل لمدرس النشر الذي راح يضايق زوجته بجملة واحدة وواحدة فقط أخذ يرددها طوال النص حتى استنفد صبرها: لنذهب إلى المنزل.. الطفل يبكي. هذه واقعية. وبعد ذلك، فجأة، ودون توقع مشهد قبيح لمشاجرة بذيئة للأم - الملاحة مع المثالي - ابنها. وهذه تقريبا انطباعية. وقبل النهاية: مساء خريفي.. قرع حبات المطر على زجاج النافذة.. هدوء تام.. لعب الورق.. ومن بعيد فالس شوبان الحزين.. بعدها انخرس.. ثم طلق ناري.. وانتهت الحياة. أما هذه فهي انطباعية». إلا أن تشيخوف لم يستخدم المبادئ والقواعد الأسلوبية ببساطة. فالأسلوب الواحد يمكن أن يستخدم بأشكال مختلفة: رمزية وانطباعية ورومانسية. ومن أهم الأساليب المفضلة، والتي يتحدثون عنها في الانطباعية التشيخوفية، هي قابلية - إمكانية - تغير الإضاءة التي تلعب دورا متميزا في البناء النموذجي للعمل الفني. وهذه «الانطباعية الضوئية» كمصطلح قد تجذر في وعي جميع معاصريه إن لم يكن في وعيهم جميعا، ولدرجة أنه قد ظهر لديهم مصطلح يربط حتمية الإضاءة الباهتة والمعتمة بتشيخوف كما لو أنه لم يكن عنده مشاهد مشمسة أو مقمرة. ومن ناحية ثانية فشروق الشمس وطلوع القمر عند تشيخوف قد فجرا نفس المصطلحات عند الرمزيين والرومانسيين. والقضية هنا تكمن في عدم الفصل بين صور الضوء عند تشيخوف وغيره من أتباع المذاهب المختلفة من انطباعيين ورمزيين ورومانسيين. والموضوع كله هو كيف يُضَفِّر تشيخوف الإضاءة في نسيج النص. ومن أهم الأمثلة على ذلك مشهد الليلة المقمرة في «النورس»، حيث تم

تصوير قرص القمر الحقيقي الذي يطل على الحديقة والبحيرة كما لو كان موجودا في - إطار - مرآة المرسح الصيفي المكشوف. فالقمر حقيقي ومسرحي في آن واحد، وفقط يمكن للمتفرج أن يربط في وعيه شعرية المساء الصيفي الهادئ والكآبة الكونية لمسرحية تريبليف في وحدتهما الداخلية المتناقضة والمعقدة. وتشيخوف هنا كما لو كان يلقي على كاهل تريبليف بمسؤولية تعدد المعاني الغامضة والمبهمة للحظة. والمثال الآخر طلوع القمر في «بستان الكرز»:

تروفيموت: أنا أشعر باقتراب السعادة يا آنيا، ها أنذا أراها.

آنيا: (مستغرقة في التفكير) طلع القمر.

(يسمع عزف يبيخودوف على الجيتار، نفس اللحن الحزين. يطلع القمر. فاريا تبحث عن آنيا قرب أشجار الحور وتنادي «آنيا، أين أنت؟»).

تروفيموف: نعم، طلع القمر.

(صمت)

ها هي السعادة، ها هي تسير، تقترب أكثر فأكثر، انني أسمع خطواتها. فإذا لم نرها، ولم نعرفها، لا يهم. فسوف يراها غيرنا.

هل هناك علاقة ما بين هذه الجمل الواضحة على كل المستويات وبين طلوع القمر نفسه؟ توجد بالطبع علاقة، وفي نفس الوقت لا توجد. إن الشاهد على كيفية اختيار تشيخوف للإضاءة هو الفصل الأول المضيء في «الشقيقات الثلاث»، ثم الثاني المظلم، وبعد ذلك الثالث المضاء بهالة حمراء لحريق، وفي النهاية يأتي الضوء اليومي الهادئ الوديع للفصل الرابع. ومن المهم هنا أن رمزية الضوء مهما كان لها من معاني فهي لا تملك عند تشيخوف طابعا رمزيا بشكل واضح.

ولاشك أن الصور الملونة في المسرحيات التشيخوفية أقل تنوعا على مستوى الألوان من مثيلاتها عند الفنانين الانطباعيين. فهو يصف الليل المقمر في قرية «تريجورينسكوي» حيث «تلمع رقبة الزجاجة المكسورة ويسود ظل دولاب الطاحونة». وهذه صورة تفتقر إلى تنوع التفاصيل والألوان، وهي ربما تشبه صورة «الليل المقمر على الدنيبر» للفنان كوئينجي غير الانطباعي. كما نلاحظ أن الألوان البيضاء في المسرحيات التشيخوفية شحيحة، ولكنها منتشرة، والكاتب لا يتحدث أبدا بشكل مباشر عن وجود رمزية اللون على الرغم من أن هذا اللون بالتحديد (اللون الأبيض أحب الألوان إلى الرمزيين) موجود بشكل دائم في أعماله. ومن أمثال ذلك مسرحية «النورس» - فستان نينا الأبيض، والنور الأبيض. مسرحية «الشقيقات الثلاث» - فستان ايرينا الأبيض، ولون الطيور والشراع. مسرحية «بستان الكرز» - البستان لونه أبيض، وأجنحة الملائكة التي تحرس البستان ناصعة البياض، وعبر اللون الأبيض أعطيت الرموز الرئيسية لمسرحية «النورس»، فمع وجود الطيور القواطع والحديقة نجد تشيخوف يستخدم التناقض مع اللون الأسود، حيث الملابس البيضاء للروح الكونية في سواد الليل الذي يخفي الشيطان الأسود الذي لا نرى منه سوى اللون القرمزي لعينيه. كما نرى فستاني «ايرينا» و«نينا» الأبيضين إلى جوار الملابس السوداء لـ«ماشا شامرايفا» و«ماشا كوليجينا».

تعتبر المفاهيم - الصفات مثل «الجو» و«الحالة النفسية»، التي أدخلها معاصرو تشيخوف أفضل ما يمكن أن يعكس

الطابع المميز لوحدة الشكل والموضوع عند الكاتب. ويبدو من الوهلة الأولى أن هذين المفهومين - الصفتين يتحدثان بالدرجة الأولى عن رد الفعل العاطفي بالنسبة للقارىء أو المتفرج أكثر من حديثهما عن العمل الأدبي نفسه، ومع ذلك فـ«اللامحدد» و«اللامدرك» غير الخاضعين للتفسير المنطقي الخاص «بالحالة النفسية» يشكلان المغزى - المفهوم الفني للنص المسرحي التشيخوفي. وهذا ما يجعل من تشيخوف أعظم الكتاب الدراميين غموضا في هذا القرن.

بهذا الشكل يعتبر النص المسرحي التشيخوفي كتلة عدوانية معقدة في تأثيرها على المتفرج المهتم بالوسائل والأدوات الفنية: الكلام والصمت، الإيقاع، الصوت، النبرة، اللون، الإضاءة، وحتى الرائحة («رائحة الكبريت»، «رائحة شجرة اليمام»، يبدو لسوليوني - في الشقيقات الثلاث - أن يديه لهما «رائحة الجثة» وهو يرش عليهما العطر، و«رائحة النباتات العطرية») وكل ذلك له هنا معان بالغة الأهمية في ضوء فهم الموضوع. وقد أشار العديد من الباحثين أن النص التشيخوفي يمثل وحدة الفنون بمنمنماته وتعدد طبقاته المركبة بعناية فوق بعضها البعض على طريقة النوتة الموسيقية، وأكدوا حقيقة أن النصوص المسرحية التشيخوفية قد بنيت بالفعل على أساس قوانين الأعمال الموسيقية. وهنا يمكن أن نحدد مكونين أساسيين لا ينفصل أحدهما عن الآخر، وهما النظام الإيقاعي للدراما (البوليفونية)، ولوحة ألوانها الصوتية السمعية. ولقد أشار س. كوانين عام 1914م في مقالاته عن رسائل تشيخوف بأنه «قبل وجود المهارة والرهافة عند تشيخوف كان يوجد الإحساس العالي جدا بتماثل (Symmetria) الكلمات والأفكار.. إلخ» وهذه الملاحظة من الدقة بحيث تصف بالضبط المبدأ الإيقاعي لبناء النص المسرحي التشيخوفي. فلا توجد تفصيلة واحدة، أو نموذجا واحدا، أو حتى فكرة واحدة لا تتجاوب مع صداها في النص بالكامل، بل ولا تظهر عنده هذه الأشياء إطلاقا حتى في المواقف المتشابهة أو المتناقضة، أو على مستوى المقام الموسيقي عاليا كان أو منخفضا. وبكلمات أخرى فكل نموذج وفكرة وتفصيلة لها صداها ومعناها في المكان الموجودة فيه بالذات، وفي حالة تكرارها نجد أنها لا تملك نفس المعنى السابق إطلاقا، وإنما تشكل نسيجا إيقاعيا مرهفا. والمسألة هنا هي إيجاد العلاقة بين كل هذه المتشابهات والمتناقضات والمتماثلات. فنموذج واحد عند تشيخوف يصبح مركز النص، ويتحول إلى رمز حيث مبدأ التوازي في «النورس»، مثلا، يصنع من النورس ومن تريبليف المنتحر البطلين الرئيسيين لهذه الدراما. وموت النورس لا يعني فقط مصير نينا، أو انتحار كونستانتين، وليس فقط وصفا عاطفيا. ولكن هنا أيضا ما يمكن أن يعبر عن مفهوم كل هذا: الطيران - الحياة، قسوة الحياة - الطلق الناري، غموض الحياة - الموت. أما موسكو في «الشقيقات الثلاث» فهي النموذج - العالم الذي يخلط ويمزج «حياة أخرى جميلة» - الحاجة للحب والسعادة، والتعطش للتفهم. وحيث في عملية التكرار - هنا - تظهر الفكرة الحقيقية لهذا النص. وقد كتب أندريه بيلي أنه في الدراما التشيخوفية «يقترب القدر ببطء وهدوء من الضعفاء» - وهذا صحيح ولكنه مع ذلك يعتبر مفرطا في الغموض. لأن تشيخوف

يعطي للأبطال إمكانية سماع صوت خطوات القدر. ففي النورس أعطى تلك الإمكانية حيث نبأ بالنهاية عن طريق النورس المقتول والمحاولة الأولى لانتحار تريبليف.

من المعروف أن عرض الظاهرة الواحدة من جوانبها المختلفة، أي من وجهات نظر وزوايا مختلفة يعتبر أحد أهم مبادىء الرؤية الشاملة للعالم. وأبطال تشيخوف بمثابة الآلات الموسيقية التي تعزف موضوعا واحدا بمقامات وإيقاعات مختلفة تصحبها تلوينات جرسية متنوعة. في هذا المجال تكتسب عملية التكرار للمقام والجرس الإيقاعي أهمية خاصة عندما يبدأ المتفرج في إدراك عملية التكرار هذه والفصل بين عناصرها المختلفة، وفهم المغزى منها. وفي هذه الحالة يصبح التعارض الموسيقي أحد الوسائل الفنية المهمة، حيث يأخذ أحيانا شكلا تعمديا. ففي «الشقيقات الثلاث» تأتي الردود الصدفوية لـ«توزينباخ» و«تشيبوتيكين» فجأة جوابا لـ«أولجا»:

أولجا: ياإلهي! استيقظت اليوم ورأيت الربيع، فتحركت الفرحة في قلبي، وتقت بشدة للعودة إلى مسقط رأسي.

تشيبوتيكين: لن يكون!

توزينباخ: بالطبع هراء.

هنا نرى مستويين دراميين - شعري فلسفي وحياتي - في وحدة واحدة لا تتجزأ. وهما لا يتجاوبان فقط مع بعضهما البعض وإنما يتقاطع ويتقابل كل منهما مع الآخر. بل وأحيانا يستحيل وضع حدود فاصلة بينهما. وعلى سبيل المثال فديالوج «نينا» و«تريبليف» يمتلك إيقاعه الشعري، وسره المتواري بين تلك السطور المطوية، وفي نفس الوقت لا يتماشى مع إيقاع الديالوجات السابقة عليه أو اللاحقة له. وبالتالي فالممثل الذي لا يمتلك خصوصية في التعامل مع فن تلحين الكلام وتلويناته الإيقاعية والصوتية وموسيقية الجمل، فلن يتمكن أبدا من امتلاك القدرة الجمالية للتأثير، لأن فهم الحدث كله في حالة كهذه يمكن ان يعتمد على التصور الصوتي للعرض المسرحي. ولقد حتمت هذه الخصوصية بالتحديد على المخرج نيميروفيتش - داتشينكو، أثناء عمله للتصور الثاني لمسرحية «الشقيقات الثلاث»، البحث عن مقام موسيقي من أجل نطق كلمات النص.

وعلى ضوء نفس هذه المفاهيم والتصورات طرح المخرج تائيروف تصورا موسيقيا لمسرحية «النورس». إن النوتات الموسيقية لمسرحيات تشيخوف تتضمن مختلف أصوات الآلات الموسيقية، والمقطوعات الإيقاعية منها الرخيم ومنها المغرد الصادح، وكذلك تتضمن إشارات ورموز صوتية وضجيج، حيث تعمل جميعها على إشاعة حالة نفسية معينة: الفالس السوداوي في أداء «تريبليف»، آلات الجيتار عند «فيدوتيك» و«رودي»، عزف «فافلي»، بيانو «توزينباخ»، قيثارة «أندريه»، موسيقى عازف الكمان المتجول !، المارش العسكري، أغنية «يبيخودوف» الحزينة، وحتى الأوركسترا اليهودي في الفصل الثالث من مسرحية «بستان الكرز» - كل هذا يتداخل ويتحدد ويمتزج ليصبح في النهاية بانوراما موسيقية. كما أن «الصمت» - السكتة - تلعب كما ذكرنا دورا له خصوصيته في النوتة الموسيقية الإيقاعية. وتشيخوف يستخدم تعبيرية السكتة ببراعة شديدة، لأنها - كقاعدة - تأتي في لحظة الذروة عند تغير الحالة النفسية، ومع ذلك فهي ليست مبنية عنده دائما على قواعد علم النفس.

فلماذا، في النورس مثلا، هدأ كل شيء بعد أن حكى «شامرايف» نكتة تافهة عن «سيلفيا» المغنية ومنشد المجمع الكنسي؟ أي لماذا جاءت السكتة؟ إن «دورون» يشرح ذلك بقوله:

دورون: حَلّقَ ملاك وثام.

إن السكتات التشيخوفية عبارة عن تلك اللحظات، عندما تتعرى جميع التيارات الخفية في النص وتصبح مرئية تماما، التي تعطي إمكانية للمتفرج كي يوجه سؤال: ماذا حدث؟ ولكنها لا تترك وقتا للإجابة. وأحيانا يصبح الصمت نفسه وحدة كائنة بذاتها ومتعددة المعاني والصور، أي يأخذ شكلا فلسفيا متعدد الصور والأشكال. وهذا ما كان بشأن خمس الوقفات - سكتات - في مسرحية تريبليف (التي كتبها تريبليف بطل النورس)، أو الوقفة مسموعة الصوت والتي انتهت بـ«صوت بعيد آت بالضبط من السماء. صوت الوتر المتكسر، المتلاشي، الحزين». وتوتر الصوت مع تناوب المشاهد الهادئة والعالية هي الأداة الفعالة للتأثير على المتفرج. وعلى سبيل المثال: الفصل الرابع من «بستان الكرز» الذي يتميز بالإيقاع العنيف (حيث إن الـ«20 - 30» دقيقة التي أعطاها المؤلف للحدث كله في هذا الفصل هي كل الفترة اللازمة لكي يلحق الأبطال بالقطار) يبدو وكأنه قد بني كاملا من الاستعدادات المسرعة، والأحاديث المجعدة، والدموع المتأخرة، والعتاب الذي لم يتم، والوداع السريع، ثم ينتهي هذا الفصل بمشهد هادئ لـ«فيرس». وفي النهاية «يعم الهدوء والصمت، حيث يسمع فقط صوت الفأس البعيد وهو يدق على الشجرة في الحديقة». أما المثال الآخر فهو نهاية مسرحية «النورس»، والذي قال عنه تشيخوف بنفسه «بدايتها كانت شديدة - عالية -، ولكنها انتهت بهدوء خلافا لجميع القواعد الدرامية في الفن». كما يعلن لنا أيضا كيف تؤثر المشاهد الهادئة على المتفرج: لأنه لم ينه هذه الكوميديا بعملية الانتحار فقط، ولكن عملية الانتحار نفسها تتحايل علينا لتصل إلى تلك المرحلة التي يأتي بعدها الهدوء. ومن هنا يتضح لنا أن التباينات أو الظلال الديناميكية لـ«التيارات الخفية» في النص، وإيقاع تغير الحالة النفسية لا يتوافقا - لا يتزامنا - عند تشيخوف مع نقاط أو موضوعات الذروة، فإما أن يسبقا النقاط، أو يتأخرا عنها بشكل ملموس.

إن الوصول إلى الوحدة الكلية الجمالية في مسرح تشيخوف لا يتأتى عن طريق منظومة مركزية جاذبة (عندما يصبح دور البطل الرئيسي محور ارتكاز النص الذي يجذب المتفرج - القارئ)، ولكن يقوم على أساس التشغيل الكامل لجميع المبادئ والقواعد الفكرية المؤلفة بين الإنسان والعالم. والمخرج العام الوحيد لدى تشيخوف في هذه الحالة هو الحالة النفسية التي تتفاعل - ولا تنفعل - فيها الشخصية مع المتفرج في وقت واحد. وأهم سمات هذه الحالة العاطفية النفسية - عند الأبطال التشيخوفيين، هي السعادة والمعاناة في آن معا (المزج ضروري جدا عنده، ومن المحتمل وجود سقطات ولكنها فقط تكون في نسبة أي منهن). والنغمة العاطفية الخالصة في الدراما التشيخوفية نادرة الحدوث تماما، لأن الكاتب طوال الأحداث لا يترك مجالا لمشاعر الأسى أو السعادة العابرة. وهو يرسم ويخطط طوبوجرافيا الروح، والطابع، والوسط

المحيط العام، بداية من التفاصيل الدقيقة حتى الصيغ والمعادلات الضخمة والعامة التي نجد فيها حلولا مسبقة لأية فرضية أو إشكالية، وحيث تخرج هذه الحلول خارج الأقواس لتضرب في قيمة متغيرة بالمعنى الرياضي العلمي. أي أن الحلول التشيخوفية للفرضيات والإشكاليات لا تقف عند حدود كونها حلولا نهائية، ولكنها تمتد على استقاماتها ماسة جميع المتغيرات من حولها لتعطي حلولا جديدة لإشكاليات وفرضيات جديدة. ويعتبر اختراق سمك المادة - النسيج الإنساني - والغوص في تفاصيلها إلى أبعد الحدود من صفات العديد من المفكرين، إلا أن معاصري تشيخوف صوروه متعجلا في التخلي عن «ما هو إنساني». ولكنه في الصيغة التي تصف الطريق من الحياة إلى الموت، ومن الخاص إلى العام، كانت الكلمة الرئيسية والمهمة بالنسبة له هي «الطريق»، والبطل عنده هو جوهر وحدة الصراع للواقع والحقائق التاريخية - الزمنية، والقدرات التي لم تتحقق. إلا أن كل ما تضيعه وتفرقه الحياة في أقطاب واتجاهات متباعدة متفرقة نرى تشيخوف يعيده ويوحده في وحدة - كلية - جمالية. وهنا يمكن تشبيه التركيبة المعقدة ومتعددة الطبقات والمستويات للمنظور الفني عند تشيخوف بالإناء الذي يحوي خليطا مبرقشا من النماذج والأفكار والمفاهيم المختلفة وغير المتجانسة التي ترفض الإشارة إلى النبرة المتحيزة.

وفي النهاية، عن طريق تركيب وتوحيد النزعات الجمالية والملامح المميزة لمختلف الاتجاهات الفنية لهذا العصر، وخصوصا النزعتين الطبيعية والرمزية، ووصل العوالم الفنية المتباعدة - مستحيلة الاتصال - عن طريق العلاقات البوليفونية باستمراريتها وتواصلها الحيوي وتنوع ألوانها، يقدم لنا علم الجمال (Pan-Aestheticism) التشيخوفي العام أسلوبه الخاص من أجل حياة الإنسان والفن.

من أجل صياغة هذه المقالة تم استخدام مؤلفات كل من رينيه ماجريتا وجورج كيريكو.

نظرية التلقي

● محمد عزام

(الظاهراتية) عند هوسرل، مؤسس هذا العلم، هي علم (الظواهر) لا علم الوقائع. إنها الدراسة الوضعية للظواهر كما تبدو للشعور. ذلك أن الظاهرة هي وحدة قائمة بين الشعور والوجود، أو بين الذات والموضوع، ومن هنا يمكن القول إن (ظاهراتية القراءة) هي البحث في العلاقة بين النص والقارىء، والتفاعل بينهما، مما يؤدي إلى إيجاد مفاهيم جديدة للنص، تقوم على القراءة كشرط لوجود النص. وهذا ما اهتمت به المدرسة الألمانية (في جامعة كونستانس).

وإذا كانت البنوية قد تجاوزت الماركسية، فإن (نظرية التلقي) قد تجاوزت البنوية. ففي عام 1977 ظهرت ببلوغرافيا في أكثر من ستين صفحة حول تاريخ التلقي والاستقبال. طبع معظمها في العقد السادس. وفي عام 1979 انعقد المؤتمر التاسع لرابطة الأدب المقارن تحت شعار (الاتصالات الأدبية والاستقبال). وطبعت أعماله في كتاب يقع في أكثر من أربعمائة صفحة، وجرت محاولات تطبيق نظرية التلقي على جميع الأجناس الأدبية، قديمها وحديثها.

تطرح (نظرية التلقي) مسألة العلاقة بين القارىء والنص، أو بالأحرى مسألة العلاقة بين ما يمكن أن يُقرأ في النص، وبين ما هو مقروء فيه فعلا، ولهذا فإن آيزر يرى أن «نظرية ظاهراتية الفن نبهت إلى أن العمل الأدبي ليس هو النص الحالي فقط، ولكنه أيضا الأفعال المتعلقة به من جراء الاستجابة له»(1).

نشأت (نظرية التلقي) من خلال حوار عميق مع المناهج النقدية الجديدة التي اجتاحت الساحة الأدبية في أوروبا الستينيات، حيث ازدهرت الألسنية، والأسلوبية، والبنيوية، والسيميائية.. إلخ.

ومن المعلوم أن اهتمام النقد والدراسات الأدبية كان منصبا على مفهوم (الكاتب) باعتباره (مبدع) العمل الأدبي. يتجلى هذا في المناهج النقدية الحديثة: النفسية، والاجتماعية، والتاريخية التي تعنى بما قبل الإبداع، أي بالظروف الاجتماعية والتاريخية التي مهدت للإبداع واحتضنته. هذا في المرحلة الأولى من نهضة النقد

والدراسات الأدبية في العصر الحديث.

وفي المرحلة الثانية حدث رد الفعل، إذ انصب الاهتمام على (النص) وحده، مقطوعا عن ظروفه التاريخية والاجتماعية والحضارية، وعن مؤلفه أو مبدعه. ظهر مع الشكلانية الروسية التي عنيت ببنيات الأدب لا بمضامينه، ومع النقد الموضوعي الذي عني بالكلمات على الصفحة، دون النظر في ما قبلها (الظروف، والمؤلف)، أو في ما بعدها (التلقي، والقارئ). ومع البنيوية التي نادت بموت الإنسان، وبموت المؤلف (رولان بارت). وهكذا ظهرت (سلطة النص) أو الكتابة، مقابل (سلطة المؤلف) أو الكاتب في المرحلة السابقة.

وفي المرحلة الحالية انتقل الاهتمام إلى القارئ/ القطب الثالث في العملية الإبداعية: المؤلف/ والنص/ والقارئ. فقالت (الظاهراتية)، وهي المنهج الأكثر حداثة في النقد والدراسات الأدبية الألمانية، بضرورة الاهتمام بالقارئ، وجاءت بنظرية (التلقي) التي تصف تفاعل القارئ مع النص الذي لولاه لظل ميتا، و(نظرية التفسير) التي تعني إمكان تعدد التأويلات للنص الواحد، بحسب تعدد القراء.

إن (نظام) النص يعطي صورة عن (كليته). والعلاقة بين (الدال) و(المدلول) ليست وحيدة الجانب. فقارئ النص يمكن أن ينتج (الدلالة) التي لا تعتمد على (النص) وحده. لأن (النص) في ذاته، لا يمكن أن يتصف بالثبات، أو ينحصر في (مدلول) واحد جامد، وإنما يمكن أن يتحول إلى (شبكة) من المستويات المتداخلة والمتفاعلة.

وبمجرد أن يطلق الكاتب نصه في العالم، فإن النص يدخل في (عمليات إنتاج) أخرى لصالح العالم الذي يوجد فيه. ومن هنا تصبح (القراءة النقدية) عملية تفاعل بين النص كمعطى ينطوي على نظام، وبين القارئ.

والواقع أن النص منفصل عن القارئ، ومتصل به في آن. وهو مؤثر ومتأثر. فاعل ومنفعل، وأن عملية (إنتاج الدلالة) يشترك فيها النص باعتباره الأداة الأساسية للإنتاج، مثلما يشترك فيها القارئ، باعتباره الأداة الثانوية. وفي مثل هذه (القراءة) يظل النص موجها في عملية القراءة. أما إذا صار النص ثانويا، وأصبح القارئ أساسيا، فإن القراءة تصبح عملية (إسقاط) من قبل القارئ، حيث يدمر الوجود المستقل للنص، من أجل أن يبني على أشلائه ما يريد القارئ بناءه من أفكار. وهذا يبتعد بالنقد عن الموضوعية، ليدخل في طور الذاتية (الانطباعية) التي تتحدث عن أثر النص في النفس.

***

٢ ـ روّاد (نظرية التلقي):

عمل بعض الباحثين الألمان (أمثال: هيريش، ولاونثال، وشو كنج) في حقل (التلقي)، من خلال منهج السوسيولوجيا الأدبية، واعتبروا رواد (نظرية التلقي)، وأصبحت أعمالهم صورة لمن جاء بعدهم.

فقد طرح جوليان هيريش في كتابه (بروز الشهرة) عددا من الأسئلة عن ظهور الأفراد المتميزين، والتأثيرات التي واجهوها في حياتهم، وانعكاسها، سلبا أو إيجابا، في حياتهم. وكيفية انتشار شهرتهم.

وقد وجد أن هناك مؤسسات يمكن أن

تساهم في إنشاء الشهرة: كالصحافة والمعارض والمطابع. ومثّل لذلك بشكسبير الذي يُدرس منذ الطفولة على أنه أعظم الشعراء الإنكليز، ثم يتأكد هذا الرأي، بعد ذلك، من خلال مطالعة الطالب في الصحف والمطبوعات. ولذلك فإن طالب اللغة الإنكليزية يصعب عليه، فيما بعد، التخلي عن هذه الفكرة المسبقة عن أستاذية شكسبير وعظمته، حيث تصبح قوة الموروث الاجتماعي ذات وزن كبير في توجيه الباحثين. وبهذا يصل هيريش إلى أن الظروف الاجتماعية تقرر، مسبقا، تقييماتنا، وتثبتها.

إن دراسة تأثير الأعمال الأدبية في قرائها كانت نادرة، رغم وجودها في الصحف والرسائل والمذكرات التي تخبرنا الكثير عن استقبال الأدب ضمن المجموعات والأفراد. وقد لاحظ لاونثال، في عام 1932، عدم الاهتمام بهذا الجانب من المحاولات النقدية. ولذلك مضى يركز على المعلومات التي يمكن الحصول عليها، و(جميع البيانات). مؤكدا أنه دون علم النفس الفني، ودون دراسة منبهات اللاوعي الضالعة في المثلث الاجتماعي النفسي للكاتب لا الأدب/ المستقبل، لن تكون هناك جمالية شعرية.

وإسهام لاونثال في (نظرية التلقي) الاجتماعية النفسية للأدب متضمن في دراسته عن استقبال دستويفسكي في ألمانيا قبل الحرب العالمية الأولى، فقد تفحص المقالات والكتب التي وضعت حول الروائيين الروس، فوجد أن دستويفسكي قد راج لدى بعض أفراد الطبقة الألمانية المتوسطة.

ومع أن المنهج الاجتماعي النفسي في (نظرية التلقي) يتضمن جانبا إيجابيا يتمثل في كشف استقبال الأفراد والجماعات لكاتب ما، أو كتاب ما، أو فكرة ما، فإنه يتطلب تحديد الزمان والمكان والكاتب. فاستقبال دستويفسكي مثلا في ألمانيا حدده لاونثال بفترة (1880-1920). ولاشك أن هذا الحصر الدقيق للعناصر الثلاثة يعطي نتائج دقيقة. ولكنها تظل تقريبية، مادامت تعتمد الملاحظة التي قد تختلف من شخص إلى آخر، ومن مجموعة إلى أخرى، هذا الاتجاه السوسيولوجي-النفسي في (التلقي) لدى لاونثال، يقابله اتجاه (سوسيولوجيا الذائقة) لدى ليفن شو كنج الذي يفترض أن مفتاح فهم التاريخ الأدبي التي يمكن، عن طريقها، وصف (التلقي) بدقة أكبر، وذلك عن طريق الإجابة عما كانت تقرأ مختلف الطبقات الاجتماعية؟ ولماذا كانت تقرأ بالذات أكثر من غيره؟

وقد أكد شو كنج أهمية المؤسسات المساهمة في تكوين الذائقة، والمتمثلة في المدارس والجامعات والنوادي والمكتبات ودور النشر ومحلات بيع الكتب، كما أشار إلى تأثير الأحداث الاجتماعية الكبرى في تثبيت أو استبعاد الذائقة الأدبية.

***

٣ - مؤسسو نظرية التلقي:

ترتبط (نظرية التلقي) بالفكر الألماني. ومنه انطلقت إلى الآداب الإنسانية الأخرى. ولهذا ينبغي إلقاء نظرة على إنجازات هذه المدرسة الألمانية النقدية في هذا الحقل.

كانت المدرسة الألمانية نتيجة تضافر جهود جماعية تحاول أن تبني نظريتها، وتنتج فرضياتها، فتضعها في موضع

التطبيق.

ويمكن أن نميز في هذه المؤسسة اتجاهين كبيرين:

1 - اتجاه جماعة برلين (ألمانيا الديمقراطية سابقا).

2 - اتجاه مدرسة كونستانس.

أما (جماعة برلين) فيمثلها نومان وأصحابه. وتقوم فرضيتها على قاعدة فلسفية ترى أن التواصل الفني يقوم على أربعة عناصر: المؤلف، والنص، والقارىء، والمجتمع، وأن التلقي هو عملية اتصال فنية واجتماعية في آن، وأن البحث في العلاقة بين النص والقارىء لا يكفي لإبراز عملية التواصل التي تلعب فيها عناصر اجتماعية من خارج النص دورا كبيرا. ذلك أن النص المتجسد في كتاب ما إنما هو مادة استهلاكية تخضع لعوامل عديدة خارج نصيّة (تذكرنا بالاتجاهات الاجتماعية في التلقي، والمعروفة بسوسيولوجيا القراءة لدى إسكاربت وغيره).

وأما اتجاه مدرسة كونستانس فتعد المرجع الأساسي في (نظرية التلقي) الألمانية، لأنها جعلت القارىء قطب ثالوث: المؤلف/ النص/ القارىء. وبهذا جاءت بثورة في تاريخ النقد الجديد، حيث حولت الاهتمام في مجرى الدراسات الأدبية والنقدية من المؤلف والنص، إلى القارىء.

لقد عمق المنظرون الرئيسيون، في منتصف الستينيات من هذا القرن أبحاث (نظرية التلقي)، فبعد أن كانت مقدمات لاتجاهات فلسفية وسوسيولوجية وعلم نفسية لدى الرواد، فإنها أصبحت أبحاثا معروفة ومعمقة لدى المنظرين الرئيسيين: هانز روبرت ياوس H. R. Jauss وفولف جانج آيزر W. Iser اللذين كانا على رأس فريق من الباحثين.

أما ياوس فقد قدم في عام 1967 في جامعة كونستانس محاضرة بعنوان (لماذا تتم دراسة الأدب) رفض فيها المناهج الشكلانية والماركسية في دراسة الأدب، ورأى أن مفهوم (الانعكاس) مثالي رجعي، وانتقد لوكاتش وغولدمان لأنهما اعتبرا الأدب مرآة عاكسة للعالم الخارجي، ورأى أن الشكلانية قد جعلت نقد الأدب منهجا عقلانيا واعيا يتخلى عن المعرفة التاريخية، وأنها رغم نجاحها في توضيح مفهوم التطور الأدبي، فإنها عجزت عن ربط هذا التصور بالتطور التاريخي العام. ولذا فإن مهمة التاريخ الأدبي الجديد تكمن في دمج الماركسية بالشكلانية عن طريق ربط متطلبات الوسط الاجتماعي بعالم الإدراك الجمالي.

وهذا الالتحام بين التاريخ والجمالية (الماركسية، والشكلانية) أسهم بتقديم مفهوم (أفق التوقعات) الذي يلعب دورا مركزيا في (نظرية التلقي)، حيث يحاول فيه ياوس حصر مضامين الوعي في نظام وصفي خال من كل نزعة نفسية.

ورغم أن مصطلح (الأفق) كان شائعا في الأوساط الفلسفية الألمانية، حيث استخدمه (غادامر)، وعنى به الرؤية من زاوية محددة، وأن مصطلح (التوقعات) لم يكن جديدا أيضا، فقد استخدمه كل من الابستيمولوجي كارل بوبر، والسوسيولوجي كارل مانهايم قبل ياوس بمعنى النظام العقلي الذي يسجل الانحرافات، ويقيد المعنى بحساسية مبالغ فيها. ولكن ياوس جعله نظاما ذهنيا مرجعيا للفرد. واقترح ثلاث

معالجات لبناء الأفق: الأولى عبر معايير شائعة أو شعرية ملازمة، والثانية عبر علاقة ضمنية بالأعمال الشائعة في الأدب المحيط، والثالثة عبر مواجهة بين الواقع والخيال.

وقد فرّع ياوس هذا المبدأ إلى مفاهيم: (تغيير الأفق)، و(اندماج الأفق). فمفهوم تغيير الأفق يقوم على الفارق الحاصل بين ردود فعل الجمهور وأحكام النقد، أو بين تعارض القارىء مع مكتسباته في الوعي النصي. ومفهوم اندماج الأفق يعني علاقة التجاوب القائمة بين التاريخية للأعمال الأدبية والتوقعات المعاصرة. وقد سماه (غادامر): منطق السؤال والجواب، حيث يلقي النص بأسئلته، فيجيب القارىء بمعرفته المعاصرة. واعتمده بول ريكور في كتابه (من النص إلى الفعل) حيث رأى أن اندماج الأفق يعبر عن الاستجابة التي تتم بين النص والقارىء.

ورغم أن ياوس حاول أن يجنب (أفق التوقعات) شراك التهديدات النفسية واللجوء غير المباشر إلى روح العصر العامة، فإن خبرة الأفق الجمالي لم تتجاوز عنده الانطباعات الذاتية.

المفهوم الثاني الذي اعتمده ياوس هو (مفهوم المنعطف التاريخي)، ويعني به أن المنعطفات التاريخية الكبرى في الحضارات الإنسانية تقدم أعمالا أدبية وقراءات مغايرة، بما تحمله من تصورات جديدة عن العالم.

لقد كان للدرس الأول لياوس في التلقي أثر كبير في الأوساط الفكرية والنقدية، ذلك أنه لم يحظ مقال في نظرية الأدب، خلال عشرين عاما، بما حظي به هذا المقال من اهتمام في ألمانيا الغربية(2) لأنه أفرز متابعات ودراسات وأبحاثا من المختصين وغيرهم.

وقد جمع ياوس مقالاته هذه في كتابيه (من أجل جمالية التلقي)، و(من أجل تأويل علمي للأدب).

ثم تحول اهتمامه بعد عام 1970 إلى (المتعة الجمالية) في كتابيه (الخبرة الجمالية والتأويل الأدبي)، و(تاريخ الأدب كإثارة) حيث صنف المتعة الجمالية في ثلاث مراحل: إنتاجية الخبرة الجمالية، واستقبالها، واتصاليتها.

فإنتاجية الخبرة الجمالية تطورت عبر القرون، في سبيل الكمال، حتى أصبحت وظيفة للمبدع والقارىء في آن، وحتى تسلل الغموض والإبهام إلى العمل الأدبي المعاصر بعد أن كان جليا وواضحا في العصور القديمة. واستقبالية الخبرة الجمالية مرحلة تالية لإنتاجيتها، وهي إدراك جمالي تلعب فيه الطبيعة التأملية دورا مهما. ومن الطبيعي أن استقبالية الخبرة الجمالية تطورت هي الأخرى، وتنامت باتجاه ترسيخ الجانب الاجتماعي في الأدب والفن. وأما اتصالية الخبرة الجمالية فتستلزم حركة بين الموضوع والمتلقي، حيث الذات في متعتها الجمالية.

والواقع أن ياوس بعد أن طور (نظريته) في التلقي إلى (جماليات التلقي)، لم يهمل اهتمامه بتاريخ الأدب كتأكيد على استقصاء التفاعل بين النصوص والقراء.

***

وأما آيرز فهو القطب الثاني في مدرسة كونستانس، والذي أسهم في تطوير (نظرية التلقي)، وتأثر بالفيلسوف البولندي رومان انجاردن R. Ingarden الذي كان قد نظر للعمل الأدبي في

كتابه: العمل الأدبي الفني. وقط طور آيزر أعمال أستاذه، كما طور مفهومات أخرى لسانية وعلم نفسية.

وإذا كان ياوس قد عني بإنشاء نظرية تركز على القارىء وعلاقته بالنص، وطبق نظريته في التلقي على الأدب الرومانسي، فإن آيزر كان موازيا لياوس. فكلاهما ظاهراتي، وكلاهما يعنى بحضور القارىء في النص. وقد ألقى آيزر محاضرته الأولى في جامعة كونستانس في عام 1970 بعنوان: الإبهام واستجابة القارىء في خيال النثر. فأثارت اهتمام الباحثين والنقاد. وقد وسعها فيما بعد في كتابه: الخبرة الجمالية وسلوكيات القراءة (1976). وفيه يرى أن النص لا ينتج المعنى، وإنما ينتجه (التفاعل) بين القارىء والنص. ومن هنا يصل آيزر إلى العمل الأدبي ليس نصا، كما أنه ليس ذاتية القارىء، ولكنه (تركيب) من الاثنين، أو (تفاعل) بينهما.

ولوصف التفاعل بين النص والقارىء فإن آيزر يضع عددا من المصطلحات والمبادىء، منها: القارىء الضمني، الذي جعله فصلا من كتابه، ثم وسعه فجعله كتابا مستقلا يحمل عنوان (القارىء الضمني)، رد فيه على مفهوم بوث عن (المؤلف الضمني) الذي ظهر في كتابه: بلاغة الخيال (1961).

و(القارىء الضمني) يعني عند آيزر، القارىء الكفؤ القادر على التفاعل بنجاح مع النص المحدد. ومن هنا فإنه يرى وجوب إعادة تأهيله. وإذا كان ريفاتير قد اهتم أيضا بالقارىء، وطالب بـ(القارىء المتفوق)، ورغب فيش بـ(القارىء المبلغ) أو الأمير المروي له، وولف بـ(القارىء المرتقب) الذي يضعه الكاتب في اعتباره حين الكتابة، فإن آيزر يرى أن جذور (القارىء الضمني) مزروعة في بنية النص.

وقد استعار آيزر مصطلحات (الثيمة) و(الأفق) من نظرية الفريد شومتز الظاهراتية التي تتضمن الانتقاء من منظورات متعددة للنص. وهو يركز على دور القارىء الذي يستفيد من قراءاته السابقة، من أجل خلق آلية تنظم الإدارك بين (الثيمة) و(الأفق). ولكنه لا يقنع بمعنى نهائي للنص، فالنص يتجاوز المنظور الفردي.

وإذا كان للنص بنياته الداخلية التي تسمح بتحديده، وتمثل في مكوناته الألسنية والسيميائية، كما يتوفر النص على إمكانيات إنتاج المعنى، فإن هذه لا تتجلى إلا من خلال القراءة وصيرورتها. وإنجاز القراءة يتوقف على قدرات القارىء، كما يتوقف على وضعية النص وآفاقه. وهذا يعني أن (تفاعل) القارىء مع النص يحرر العمل الأدبي والقارىء معا. وأما صيرورة القراءة فهي نشاط مكثف يختلف باختلاف القراء في استخلاص المعنى من النص. هكذا يتحقق للعمل الأدبي عند آيزر قطبان: نص المؤلف وهو قطب فني، وإيجاز القارىء وهو قطب جمالي.

وظاهراتية القراءة تعني عنده حضور القارىء في النص. ومن هنا فقد وضع مفهوم (الرأي التساؤلي) الذي يعني وصف وسائل الطريقة التي يحضر بها القارىء في النص، ومنظوراته المتعددة. ويمتاز آيزر بقدره عجيبة على التذكير. بتلقي الأعمال السابقة وباستنباط القارىء لخلاصات مضيئة، ونزعات للطبيعة البشرية، من خلال سبر المزاعم الاجتماعية. ويرى أن أكثر ما لا يحتاج إليه القارىء هو الإيديولوجيا. وكلما

تضاءل ميله استطاع قبول (الثيمة) الأساسية و(الأفق) البنائي للإدراك الذي ينظم تفاعل القارىء مع النص. ولن يسمح لمعاييره في أن تصبح (ثيمة)، لأنها ستنفتح تلقائيا على الرأي النقدي الموروث، ذلك أن الالتزام بالوضعية الإيديولوجية سيعيق الفهم الصحيح.

في كتابه (فعل القراءة) 1978 يضع آيزر نظرية (الواقع الجمالي)، ويبنيها على أسس ثلاثة: النص/ والقارىء/ وتفاعلهما معا. كما يركز على تشريح (فعل القراءة)، وإبراز حالاتها، وأولياتها، معتمدا خلفية ظاهراتية وتأويلية: فلكي نقرأ نحن بحاجة إلى التآلف مع التقنيات والأعراف الأدبية التي ينشرها عمل محدد، إذ ينبغي أن نمتلك بعض الإحاطة بـ(سنن) هذا العمل الأدبي، أو بالقواعد التي تحكم الطرائق التي ينتج بها المعنى.

والتأويل من خلال الارتباط مع (السنن) المعينة، يبدو ملائما. ولكنه لا يمثل كل ما يحدث في قراءة الأدب، فلو كان هنالك (مطابقة) تامة بين (السنن) التي تحكم العمل الأدبي، و(السنن) التي نستخدمها في تأويلها، لخلا الأدب من الإلهام. ولكن الأدب المؤثر الذي يدفع بالقارىء إلى إدراك سننه وتوقعاته. محولا القناعات الضمنية التي يجلبها القارىء معه، ومتخطيا الطرائق المعيارية في الرؤية، حيث يضع (سننا) جديدة للفهم. وهذا ما يذكرنا بقول الشكلانيين الروس إن فعل القراءة (ينزع الألفة) عن افتراضاتنا المعروفة.

وحين يعدل القارىء النص بواسطة استراتيجيته في القراءة، فإن النص - بالمقابل - يعدل القارىء في الوقت نفسه، فيرد على أسئلة القارىء بـ(جواب) لم يكن يتوقعه. ومن هنا فإن أهمية القراءة تكمن، عند آيزر، في كونها تصل بالقارىء إلى وعي ذاتي أعمق، وتحثه على رؤية أكثر نقدية لهويته الخاصة.

وهكذا يطالب آيزر بأن يكون المتلقي مرنا، منفتحا، مهيئا لوضع قناعاته الخاصة موضع التساؤل، وتبديلها إذا احتاج الأمر ذلك. وهو يحذر من القارىء (الإيديولوجي) الذي قد لا يكون قارئا ملائما، لأنه لا ينفتح على القوة المحولة في الأعمال الأدبية.

ومعنى النص - عند آيزر - هو طاقة كامنة لا تستنفذ. وهو يبنى بمساهمة القارىء، وخلال (فعل القراءة) باعتبارها عملية تفاعلية/ تواصلية.

بيد أنه لا يمكن تحديد هوية العمل الأدبي ببناء معناه فحسب، بل لابد له من مبدأ (التحقيق) الذي يرتبط بمبدأ مركزي في الفلسفة الظاهراتية هو مبدأ (القصدية).

وكذا كانت (الظاهراتية) منهجا لوصف جوهر التمفصلات الأساسية للتجربة التخيلية، فإن (القصدية) تعني أسبقية وعي الشيء على وعي الذات.

ومن هنا يمكن القول إن النص ليس هو المعنى، بل هو الوسيط الضروري الذي تتمكن الذات من وعي ذاتها، وأن المعنى ليس سابقا على تحقيق (أي على تدخل القارىء)، وأن (التحقيق) يخرج (المعنى) من حالة الكمون إلى حالة التجسيد.

وتحتل (الذات) عند آيزر مكان (التاريخ) عند ياوس، حيث يركز آيزر على تشريح القراءة كفعل، وعلى علاقة النص بالذات القارئة، مؤكدا أن القراءة لا يمكن أن تنطلق كمسلسل يؤدي إلى بناء المعنى إلا من خلال الذات الموجهة بمبدأ التحقيق في إطاره التواصلي/ التفاعلي بين النص والقارىء، ومعتبرا النقاد قراء

لا تسوغ أحكامهم إلا القراءة نفسها، وأن ما يبدو أحكاما موضوعية ليس في الحقيقة سوى أحكام قيمة، كتعبير من موقف ذاتي.

بيد أن آيزر يرفض تماهي الذات، أو التشابه بين عالم النص وواقع القارىء.

وإذا كان النقد الجديد قد ميّز بين المعنى والدلالة، واعتبر أن المعنى هو الأصل للنص، وأن الدلالة هي التي يمنحها القارىء للنص، فإن آيزر يتجاوز هذه التفرقة، لأن المهم عنده ليس المعنى أو الدلالة، وإنما ما يتولد عنهما، إنه (الوقع الجمالي).

ويحدد آيزر أوليات بناء المعنى في أمرين: سجل النص، واستراتيجياته. أما سجل النص فهو كل ما هو سابق على النص وخارج عنه، من أعراف وقيم وأوضاع ثقافية واجتماعية وتاريخية.. فهذا كله يساهم في بناء المعنى وتحديده. ويتكون سجل النص عبر عملية طويلة معقدة، حيث يتم انتخاب عناصر دلالية معينة على حساب عناصر أخرى يتم استبعادها. وهكذا يحيل النص ليس إلى ما هو مهيمن في النص فحسب، بل إلى ما هو مستبعد ومرفوض، وإلى ما هو مفترض وغير موجود (قراءة السطور وما خلف السطور).

وهكذا ينظم النص نوعا من الاستراتيجية تصل بين عناصر السجل، وتقيم علاقة تفاعل بين السياق المرجعي للنص والقارىء. وبهذا ترسم معالم موضوع النص ومعناه. فإذا أراد المحلل الأدبي معرفة أهمية هذه الاستراتيجية فإن عليه أن يقوم بفصلها عن النص، لأنه إنما يحطم النص عندما يوكل إلى هذه الاستراتيجيات وحدها نقل مضمون النص الذي ينبغي فيه أن يظل النص مفتوحا لكل إمكانات التأويل.

ويرى آيزر أن هناك مستويين تتم وفقهما عملية متواصلة لبناء المعنى، هما: المستوى (الخلفي)، والمستوى (الأمامي) فمن المستوى الخلفي تنتقل العناصر التي تسهم في بناء المعنى، لتحتل مواقعها في المستوى الأمامي. وبهذا يطور آيزر مقولة ياكوبسون في أن (اختيار) العناصر هو الذي ينظم (ائتلافها).

هكذا يبنى النص، ويحدد أفقه بمثل وجهة نظر المؤلف، وينصرف القارىء إلى منح (ثيمة) للنص عندما يختار بعض عناصره، ويقصي بعضها الآخر، في سبيل الوصول إلى إقامة علاقة تفاعل بين (الثيمة) و(الأفق). وهذا ما يفسر مقولة عدم وجود معنى جاهز في النص، الأمر الذي يحتاج معه إلى القارىء.

ولعل قضية (إنتاج المعنى) هي أهم ما في مشروع آيزر النقدي. ورغم أهمية جوانبها الإيجابية، فإن لها جانبا سلبيا يتمثل في أن (الموضوعية) ترى معنى واحدا مهيمنا في النص، بينما ترى (الذاتية) أن المعنى هو نتاج عقل القارىء الفرد ولهذا فإن معاني النص تتعدد بتعدد قرائه.

***

وبعد جوس وآيزر، جاء جيل الثمانينيات، ليضع رؤيته الخاصة. ورغم أنه تتلمذ على أستاذيه السابقين، فإنه حاول إيجاد شيء خاص به، فجمبريشت حاول إيجاد نموذج باصطلاحات الاتصال أكثر من التأثير والاستجابة. ويقوم هذا النموذج على نبذ المناهج البيوغرافية، من أجل تأكيد (المعنى) الذي ينويه الكاتب، كأساس للمعالجة الوضعية.. وستيرلي حاول تقصي الطبيعة (الظاهراتية) للاتصال النصي

أكثر من تاريخ الاستجابة للأدب وتضميناته للقراءات. وعنده أن (القراءة الظاهراتية) الذرائعية يجب أن تلحق بأشكال عالية من التلقي، وأنها ـ وحدها ـ تحقق حالة محددة من الخيال.

والواقع أن (جماليات الاستقبال والتلقي) تزعزع الرؤية التقليدية للنص. ذلك أن النص الذي نقرأه لا يمكن فصله عن تاريخ استقباله. والعمل الفني ينسى بفعل القراءة. وجوهر العمل الأدبي لا يعود إلى النص، وإنما إلى إجراءات يتم (التفاعل) فيها بين القارىء والبنى النصية. وخلال هذا التفاعل يفكك القارىء البناء الأدبي، لكي يعيد تركيبه من جديد، وفق رؤيته الخاصة به كقارىء، وحسب مفهوماته الجمالية، وثقافته الأدبية..

هل هذا يعني أن النص لا يجلب جديداً، وإنما يحمل (إشارة) فقط على الإبداع الجديد، وأن كل شيء معتمد على ما يبدعه القارىء؟

الجواب الحدي يبدو متطرفا. والنص «يشير» و«يوحي»، فينطلق القارىء ليبدع ويبني من جديد. وبهذا يتعاون الاثنان: النص والقارىء، في إبداع نص أدبي جديد، وفق الرؤية الخاصة للقارىء.

وهذا الاهتمام (بالقارىء)، وثقافته، وإمكاناته الأدبية والفكرية، يجعله قضية أهم وأخطر من (النص) الأدبي. وبالتالي فإن ظهور القارىء، في العصر الحديث، وفي نصوص الحداثة بالذات، يجعله المصدر النهائي للمعنى والتاريخ الأدبي. وهذا الاهتمام به، والتركيز عليه، جعل بعض النقاد يراهنون على مستقبله، فآيزر يقترح (القارىء الضمني) الذي يمكن تكوينه، وولف يقترح (القارىء المرتقب) الذي يضعه الكاتب في اعتباره، عند الكتابة. وهذا كله إنما يدل على عمق الاهتمام بالقارىء، والرغبة في إعادة تأهيله، لأنه المصدر النهائي (للمعنى).

***

٤ ـ هجرة النظرية:

كيف تم تلقي (نظرية التلقي) في الأوساط الأدبية والنقدية؟

لقد رفضها الألمان الشرقيون (ووبرت ويمان، كلوس تراجر، مانفريد نومان..) واتهموها بأنها ردة فعل للأزمة في الدراسات الأدبية (البورجوازية)، وذلك في عدد من المقالات التي جمعت في كتاب (قراءة في الأدب والمجتمع: الاستقبال الأدبي من وجهة نظرية) 1973. واختصر هذا الحوار بين (الشرق والغرب) الحوارات الأبعد جغرافيا.

ما مدى مصداقية هذه (النظرية) لدى التطبيق؟

ظهرت بعض نقاط ضعف (نظرية التلقي) أثناء التطبيق العملي الذي قام به رينولد فايهوف، وجرويبين، وفوليستيش، عندما طابقوا التلقي (الفعلي) من خلال إرساء استفتاء إلى قراء ونقاد أثبتت بياناتهم ضعف (نظرية التلقي) التي بدت وكأنها هي مجموعة من الملاحظات والمقترحات.

ورغم ذلك فقد عمل في هذه النظرية علماء ومنظرون من غير مدرسة كونستانس، أمثال: هولب R. Holub في كتابه: نظرية التلقي 1989، ووليام راي W. Raay، وجوناثان كولر J. Culler، وإليزابيث فروند E. Frend.

وفي الولايات المتحدة استبدل اسم

(نظرية التلقي) بـ(استجابة القارئ). وظهر لها ممثلون أمثال: إ. د. هيرش وستانلي فيش، ون. هولاند N. Holland وبليخ N. Blaich في كتابه (النقد الذاتي).

أما الناقد الأميركي هيرش فيدين في كتابه: شرعية التأويل (1967) لهوسرل. وهو يرى أن تطابق معنى العمل الأدبي مع ما عناه به مؤلفه وقت الكتابة لا يقتضي أن يكون للنص تأويل واحد ممكن، فقد يكون هناك عدد من التأويلات المختلفة والمشروعة. ولكنها ينبغي أن تتحرك ضمن نظام (التوقعات والاحتمالات الخطية) التي يتيحها (معنى) المؤلف. ولا ينكر هيرش أن عملا أدبيا ما قد (يعني) أشياء مختلفة لأناس مختلفين في أوقات مختلفة. ولكنه يزعم أن هذا الأمر يتعلق بـ(دلالة) العمل أكثر مما يتعلق بـ(معناه). فالدلالات تتنوع وتتطور عبر التاريخ، بينما تبقى المعاني ثابتة. والمؤلفون يقدمون (معاني). أما القراء فيعينون (دلالات).

هكذا تبدو نظرية هيرش في (المعاني) قبل - ألسنية، لأنها مسألة وعي. فإذا أراد النقد أن يكتشف المعنى في عمل أدبي ما، فإن عليه أن يرد تفاصيل المعاني المحتملة إلى معنى (نمطي) واحد هو (المعنى المحتمل الخاص بالمؤلف).

بيد أن هيرش يرى أن (معنى) المؤلف ينبغي أن يظل ملكية خاصة له، لا يسلب منه أو تنتهك حرمته من قبل القارئ، كما ينبغي ألا يصبح ملكية عامة لقرائه المتعددين، لأنه يخص المؤلف وحده. وهذا شيء مختلف لما كرره هيرش سابقا، والطريف أنه يعترف بأن وجهة نظره هذه اعتباطية، بينما يرى غادامر أن (معنى) العمل الأدبي لا تستنفده مقاصد مؤلفه.

وفي الوقت الذي يرى فيه هيرش أن كل المعاني الجزئية أو غير المتوقعة من قبل المؤلف ينبغي أن تستبعد إلى ميدان (الدلالة) عند القارئ، فإنه يرى أن العمل الأدبي لا يوجد إلا كطقم من الترسيمات Chemate أو الاتجاهات العامة. وعلى القارئ أن يقوم بتحقيقها، وذلك عن طريق (الحلقة التأويلية) التي تبدأ من الجزء إلى الكل، فالأجزاء. ورغم أن القارئ يجلب معه إلى النص أنواعا من (الفهم المسبق)، وسيختار القارئ عناصره، وينظمها في وحدات كلية متصلة، كما سيقصي بعضها، ويقدم عناصر، ويؤخر أخرى، لكي يبني (المعنى) الذي هو (قصد) الكاتب.

وأما الناقد الأميركي ستانلي فيش فيرى أن ليس ثمة أي عمل (موضوعي) على طاولة البحث. فالقراء اليوم إذا لم يرتضوا الشراكة الأيزرية في أرباح المشروع الأدبي، فإنهم يطيحون برؤساء العمال، ويعتلون سدة السلطة.

والقراءة، عند فيش، ليست مسألة اكتشاف لما يعنيه النص، وإنما هي سيرورة اختبار لما (يفعله) النص بالقارئ. والنقد ليس سوى تفسير وتوصيف للاستجابات الحادثة لدى القارئ تجاه تعاقب الكلمات على الصفحة. وما (يفعله) النص بالقارئ يتعلق بما (يفعله) القارئ بالنص: إذ ليس النص معطى (وقائعيا)، وليس له بنية (موضوعية) ينبغي إيجادها، وإنما النص نتاج تأويل القارئ.

***

علم الدلالة

أفق جديد في النقد الأدبي

محمود زعرور

لقد مر النقد الأدبي المعاصر، في الغرب عموما بمراحل مختلفة ومتعددة، غيرت من جوهره تارة، ومن وظيفته تارة أخرى. وشاء تاريخ النقد أن يسهم في سيادة نظريات ومناهج كتب لها النفوذ والسيطرة، وفي الوقت نفسه، سرعان ما بدد هذا التاريخ نفسه سطوتها وسلطتها معا.

والدارس لمناهج النقد الأدبي وتياراته المتعددة، سيلاحظ بلاريب أن بعض الأنظمة والحقول المجاورة، والمغايرة، لطبيعة النقد الأدبي نفسه قد التصقت به إلى آماد غير قصيرة، وعطلت، بشكل ملحوظ، عملية إنتاج آليته العلمية والفنية، حتى أن تبلور جهاز مفاهيمه ومصطلحاته وأدواته الإجرائية والتحليلية بدا مؤجلا إلى فترات بعيدة.

لقد عاصر المثقف العربي تأثيرات علم البلاغة، وعلم الاجتماع، وعلم التحليل النفسي، وعلم الأنظمة المعرفية (الإبستمولوجيا)، والعقائدية (الإيديولوجيا).. الخ، في النقد الأدبي، وأدرك تلك الفوضى الناشئة عن هذه التأثيرات، ولاحظ ذلك الاضطراب العلمي والمنهجي الذي حل بالعملية النقدية برمتها.

ولم يكد يبدأ النصف الثاني من هذا القرن حتى بدأ النقد الأدبي يتخفف شيئا فشيئا من تأثيرات تلك الأنظمة، ويطرح بالتدريج آثار تلك العلوم وطرائقها عن ميدانه، وحقول عمله الأدبي والفني.

وقُدّر لتاريخ النقد الأدبي أن يخطو خطواته المهمة على طريق إنتاج خطاب نقدي مطابق للخطاب الأدبي، وكانت كشوفات «بارت» و«تودوروف» و«كريستيفا» و«غريماس» و«شولز» و«دريدا».. إلخ، وغيرهم كثيرون، بمثابة ثورة كوبرنيكية في هذا الصعيد.

لقد أعلن «د. عبدالله الغذامي» موت النقد الأدبي(1)، وأشار إلى «إشكالية النقد الأدبي الذي يعتمد على البلاغة، التي ماتت رغم أننا مازلنا ندرسها وندرسها في مدارسنا وجامعاتنا»(2).

إن رأي «الغذامي» الأخير يجب أن يفهم

في سياق المراجعة الجدية والمستمرة لمناهج النقد الأدبي السائدة، وبالتحديد في ظل دوام تأثيرات العلوم والأنظمة المعرفية المختلفة والمغايرة لحقل النقد الأدبي، وميدان درسه، وتطبيقاته المتخصصة.

نعتقد أن مضمون رأي «الغذامي» يندرج في إطار الدعوات المتعددة التي تقول، سعيا، وسؤالا، بصياغة طرائق واتجاهات نقدية، يطابق جوهرها الأدبي جوهر النص الأدبي نفسه.

وبظني، أدرك أن «الغذامي» يدعو إلى نقد جديد لا يختلف عن الإبداع في شيء، سوى في الجنس المخصوص.

ولقد سُئل مرة «نبيل سليمان» عن فلسفة الممارسة النقدية، وكيف يمارس النقد، وما المنهج الذي يستند إليه في عمله النقدي فأجاب: «لم تعد ممارستي النقدية في صلب ممارستي الكتابة كما كانت بين مطلع السبعينيات ومطلع الثمانينيات، وعلى أية حال فإنني أحرص على الإفادة من المنجزات التي حققتها المناهج الحديثة، من دون أن أخفي ميلي إلى الدلالي»(3).

وعندما يتحدث «نبيل سليمان» عن أهمية المنهج الدلالي يقر ضمنيا بقصور الاتجاهات البلاغية، وكذلك في السمات التذوقية والإنشائية في العملية النقدية، وفي حركة النقد السائد، ويدرك مدى الخطورة والأذى اللذين يصيبان الأدب والنقد معا.

وفي تقديمه لكتاب «النقد الأدبي في القرن العشرين» يقول «د. منذر عياشي»: «من سيقرأ هذا الكتاب سيلاحظ فيه شيئا من لفظية «الجاحظ» في تناوله للنص، وسيرى أيضا شيئا من عقلية «الجرجاني» البنائية في تفتيت النص بحثا عن النسق والنظام والترتيب. ولعله سيرى أيضا «ابن رشد» في فلسفته يطل من خلف القرون، و«حازم القرطاجني»، سيراه أيضا حاضرا يقرأ «الإبداع» ويضع فيه من إضاءاته وأفكاره»(4).

يلتقط «د. عياشي» هنا، فكرة على غاية من الأهمية والخطورة تلك الفكرة التي تربط بين الاتجاهات اللسانية والبنيوية والسيميائية السائدة في النقد العالمي المعاصر، ويبين جهود العرب القدامى الذين أبدعوا في علوم اللغة، وبينوا أهمية الدلالة في الأدب، وفصلوا في مسائل البنية، وتفكيك النص إلى وحدات وأجزاء، من خلال المجهودات العقلية للجرجاني وغيره.

كيف تكون طبيعة النقد الأدبي الجديدة عندما يغادر إلى غير رجعة مواقع البلاغة، وأحكام القيمة الفنية ومقولات الصدق، والموضوعية، وسطوع الرأي.. إلخ؟

يتحدد سبيل ذلك في المشروع السيميائي الذي يطمح إلى إقصاء ما يكرره البلاغيون، والوعاظ، ويسهم في تأسيس علم جديد للخطاب، وتجمل «جوليا كريستيفا» هذا الرأي بالقول:

«يبدو لنا اليوم أن السيميائيات تمنح أرضية مفتوحة لبلورة ذاك الخطاب»(5).

وفي مشروع «رولان بارت» الذي كان قائما على الاحتكام إلى النص، وإلى تلك اللذة كقيمة متنقلة إلى قيمة الدال الفاخر، سعى إلى إعادة النظر في العملية النقدية الوصفية التقليدية برمتها، وأسس لنقد جديد ومغاير.

يقول «بارت» في كتابه «لذة النص»:

«وإذا كنت أقبل أن أحكم على نص بما تقتضيه اللذة، فأنا لا أستطيع أن أسمح لنفسي بالقول: إن هذا لجيِّد، وإن هذا

لسيء، إذ ليس ثمة قائمة للجوائز، كما أنه ليس ثمة نقد»(6).

أعتقد أن هذا الرأي يتقاطع مع ما قاله «ديريدا» ذات مرة بأنه يؤسس لكتابة نقدية جديدة ومختلفة، قد لا تكون بالضرورة نقدا أدبيا.

وقد تحدث بعد ذلك عن معرفة العالم، وعلى معرفة السياق، كما أشار إلى تحليلات «هاريس» و«بينفينيست» و«ديبوا» التي تناولت المعجم، وأنواع الضمائر، والمؤشرات، ومقولتي الزمان والمكان.

وعرض لاستراتيجيات بعض الباحثين الجدد أمثال «كريستيفا» و«أركشيوني» و«كورتيس» في تبيان العلاقة اللزومية بين القول والنص، وبين الخطاب والتلفظ.

وتوضح «يمنى العيد» طريقة شغلها النقدي، وفق المنهج الدلالي:

«اشتغلت على تحرير الدراسة الأدبية من العاطفة. إنني لا أنطلق من إيديولوجيا في النص ولا أتعامل معه بتعاطف مزاجي، إنما أنظر إلى النص بنية مستقلة له خصوصيته وله مزاياه الفنية التي تحمل دلالتها المختلفة»(8).

وتؤكد في الوقت نفسه، علاقة النص بمرجعه، رغم استقلاليته كبنية فنية، فتقول: «فالبنية الأدبية للنص لا تنفي وجود مرجع حي له»(9).

إن الاتجاه الدلالي في البحث، فضاء نقدي مفتوح على النصوص، والخطابات، والظواهر، فكما يدرس ويحلل الإبداعات الأدبية، والخطابات الفكرية والثقافية، يفعل الأمر نفسه، وبتمكن ملحوظ، في دراسة مظاهر الحياة الاجتماعية المختلفة.

أمثلة تطبيقية :

1- نقد الرواية: في دراسته لرواية «الديزل» للكاتب «ثاني السويدي»، يقول الناقد والباحث «محمد جمال باروت» عن الوظائف السردية «المرتبطة بهذه الأفعال العجائبية، التي يستنتج منها المتلقي، مقصودية الكاتب في بناء عالم تخييلي سحري، مفارق لعالم الواقع، يتخطاه ويتجاوزه في آن إلى واقع سردي خرافي»(10).

ثم يفسر الأسلوبي إلى معنوي:

«يعني فقدان الشخصيات لهوياتها على المستوى الأسلوبي طمس معالمها وتجريدها من دوالها»(11).

2- نقد الشعر:

أ- محمد عزام:

في كتابه «النقد.. والدلالة.. نحو تحليل سيميائي للأدب»(12)، يقدم «محمد عزام» مقاربة تحليلية سيميائية لقصيدة (شاهين) للشاعر «محمد عمران»، وفيها يحلل البنية الظاهرة للنص التي اشتملت على المستوى الصوتي، والمستوى المعجمي، والمستوى التركيبي، والمستوى المعنوي، كما يحلل البنية العميقة، ويرى أنها تضم ثلاثة أنواع من البنى هي بنية التشابه، وبنية التناقض، وبنية التوتر والصراع.

ب- غالية خوجة:

تقدم «غالية خوجة» في مقالتها «تحولات اليومي والتشكيلية العليا» ملمحا من ملامح الاتجاه الدلالي في نقد الشعر، وبين ذاك الترابط بين (أنا الشاعر)، مع (الآخر الموضوعي)، فتقول عن مجموعة «جبال» لـ«سيف الرحبي»:

«هكذا تداخلت أبعاد السرد، القص، والوصف في بنية القصيدة، وما تفصيلنا

اللمحي هذا إلا تفصيل نظري يفكك تداعيات الفضاء النصي ليرابط من جهةأخرى بين المتداخل من (أنا الشاعر) مع (الآخر الموضوعي) منشئا حوارية تتخطى مخيلتها، بحيث تتضخم العلائق في الذات الشاعرة لتشتمل خافيتها على الكلي، الكلي الذي انبسط في بنيته ليقبض على العمق ويخلف شفافية الأثر»(13).

3 ـ نقد النقد:

يفكك «نبيل سليمان» القراءات النقدية لروايات «غسان كنفاني»، فيجلو في هذا الصعيد قراءات «سامي سويدان» و«يوسف اليوسف» و«فيصل دراج».

يقول عن مساهمة «فيصل دراج»:

«لعل المقارنة الوجيزة التي أقامها الناقد بين كتابة «غسان كنفاني» الروائية ونظريتها لدى «جبرا إبراهيم جبرا»، تجلو تلك العلاقات للأول، فجبرا يقدم فلسطين (الواقع) كمعمار فني، والفلسطيني (الواقع) كعلاقة فنية، فستظهر العلاقات كتابة صقيلة تنسجها المعرفة والحرفة والصنعة. ليرى القارىء الصنعة قبل أن يرى فلسطين، والصنعة مسافة بين القارىء والكاتب، أما كنفاني فيسعى إلى إلغاء هذه المسافة»(14).

ويضيف «نبيل سليمان»:

«من الطبيعي أن تمضي هذه القراءة ـ يقصد «نبيل سليمان» قراءة «فيصل دراج» لأدب «غسان كنفاني» ـ إلى البحث عن تحريضية أدب «غسان كنفاني»، حيث ترى أولوية المقولة المحرضة على القول الأدبي، والتي تطلق العمل الأدبي وتربكه في آن واحد»(15).

4 ـ نقد الظواهر الاجتماعية: يساهم المنهج الدلالي، كذلك، في تحليل ونقد ظواهر الحياة الاجتماعية، ويحيل بعض العلامات السوسيوثقافية، إلى مرجعها الواقعي في ترجمة الإشارة والمظهر إلى مضامين أو مواقف أو رؤى أو جذر معنوي لجهة العلاقة بالأنا والنحن في الوقت نفسه.

من أمثلة هذه المقاربات نذكر مقاربتين:

أ ـ عبدالكريم الخطيبي: تحليل الثقافة الشعبية في المغرب، مثل بلاغة الأمثال، الوشم، الخط(16).. إلخ.

ب ـ محمد عزام: تحليل الموضة (بارت يفعل الشيء نفسه في كتاب «نظام الموضة»)، وظاهرة شراء الأهمية، وجيل الوصول السهل، والثقافة، ويعتبرها من أساطير حياتنا المعاصرة(17).

إن علم الدلالة، كما حاولت أن أعرض منهجه، وطرائقه، وأبين قدرته الذاتية الكامنة في التحليل، وأيضا، كما بسطت أنواع مقارباته في النص والخطاب والظاهرة، غدا أفقا جديدا ومغايرا، في مدارس وتيارات النقد الأدبي، ويمتاز عنها بكونه ينهض بإمكانية صياغة خطاب نقدي مطابق للخطاب الأدبي، كما يتصف بمحايثته لجوانية النص، رغم إقراره بالتشاكل والمرجع والسياق، زد على ذلك، أن السيميائية تقيم أكبر الوزن لنظرية التلقي الأدبي، وتعلي من شأن القراءة، ودور القارىء في إعادة إنتاج العملية الأدبية، عبر الاكتشاف المتجدد وغير النهائي للعلامات.

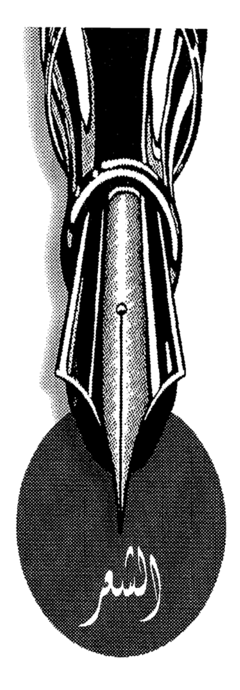


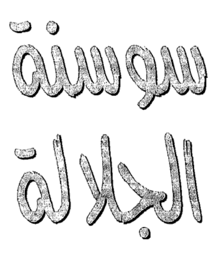
1 ـ أحمد الزهراني: الغذامي يعلن موت النقد الأدبي: الجزيرة ـ 6/ 11/ 1997.

2 ـ المصدر السابق.

3 ـ حوار مع الأديب والناقد نبيل

سليمان: آصف عبدالله. ملحق الثورة الثقافي - العدد 80 - 28/ 9/ 1997.
4 - جان إيف تادييه: النقد الأدبي في القرن العشرين. ج 1 - تر: د. منذر عياشي. مركز الإنماء الحضاري - حلب 1993 - ص 2.
5 - جوليا كريستيفا: علم النص - تر: فريد الزاهي - دار توبقال للنشر - الدار البيضاء - ط 2 - 1997 - ص 14.
6 - رولان بارت: لذة النص. تر: د. منذر عياشي. مركز الإنماء الحضاري - حلب 1992 - ص 38.
7 - د. محمد مفتاح: التشابه والاختلاف. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء 1996 - ص 37.
8 - الناقدة د. يمنى العيد. حوار: وليد نسيب - جريدة البيان - 30/ 9/ 1994.
9 - المصدر السابق.
10 - محمد جمال باروت: العادي يتراجع في مواجهة العجائبي. البيان - 24/ 3/ 1995.
11 - المصدر السابق.
12 - محمد عزام: النقد.. والدلالة. نحو تحليل سيميائي للأدب. وزارة الثقافة - دمشق 1996 - راجع المقاربة المذكورة من الصفحة 130 إلى الصفحة 149.
13 - غالية خوجة: تحولات اليومي والتشكيلية العليا في مجموعة «جبال / سيف الرحبي». قرطاس - العدد 16 - أيار 1997 - ص 19.
14 - نبيل سليمان: القراءات الاجتماعية والنفسية والدلالية لروايات غسان كنفاني - ملحق الثورة الثقافي - العدد 78 - 14/ 9/ 1997.
15 - المصدر السابق.
16 - مذكور في: محمد عزام: النقد.. والدلالة.. الخ.
17 - المصدر السابق.


الشعر



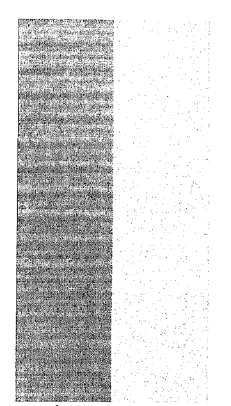
سوسنة الجلالة

● عصام ترشحاني

وطني ...
وأقرأ ما تضوّر من سلام
في مخيّلة الحطام ...
أمشي على قلق الرؤى
والتيه يخفق في الجراح ...
فلمن أقلّب جمرتي
ولمن تسلّمني الرياح؟
النار تدخل في نسيج الذكريات،
النار ... تنمو،
في مدى الماضي وتكتبني،
أنا الميقات،
سيّد من تؤرخه الخيول،
من الظهور الفذّ
للفتح المبين،
إلى نزيف

ظل يشبهني
ويسدل غربتي
صوتي ...
صنوبرة الردى...
ودم ...
لصوتك يا أبي
كم كان ينهرني...
ويطلقني ...
وحين أضيق يشعلني
بأدغال الحكايا...
صوتي يُذكرني ...
ويشهد أن برقا
كان يسري
في دمائك يا أبي
وأحبّ هذا البرق امرأة .....،
وأنجب سيرتي...
جسم ممطر بالنور،
لا جهةٌ...
لكوكب صهوتي
والأرض...
إن خرجت إليّ
تظل تقرأ ما أرى
وتدور حول قصيدتي
فإلى متى ...
يتوزعون سدى
ويقترفون وهْمَ جنازتي ...؟
سأشير،
كيف دمي
تحوّل في البلاد،

إلى حدائق،
والحدائق ... في بنادق رعشها
سكن اليمام
وأشير كيف الماء زمّلني ...
بأجوبة الترابْ
ألقى معاطفه على لغتي
فهبت وردتي في الليل،
وا متلأت بجمرتها
عناقيد الخراب ...
هي صورة أولى لبحر،
شقّ نبرة عشقه،
وأراق تشكيل الغمام
كم حاول الغبش المباغت،
أن يكلّمني،
ويرسم قاتلي
في هيئة أخرى ...
فرميت صورته،
على زيتونة نفرت
وأوقدت الكلام ...
هي فتنتي...
سيروا ...
أتيت ... وباسمها
يتدافع الشهداء،
في لغتي ...
وتنهمك القذيفة بالظلام
من كل متسع سأنجبها
لتشرد في صهيل قصائدي
وتكون سوسنة الجلالة
والخصوبة والقتامْ...





● شعر د. محمود الشلبي - الأردن

نغمة الأوان»

لأجلك هلّت طيور القصيدة،

من شرفة الأفئدة

وهبّت نسائمُ كلّ الجهاتِ ...

إلى جهة واحدةْ

هي الآن نبضُ المكانِ ...

وبَوْحُ الزمانِ،

وصورةْ هذي الرؤى العائدةْ

فها أنتِ نخلةُ هذا الأوان،

وإيقاعه المستمرّ،

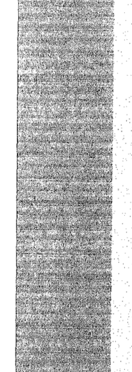
على زهوةِ الأمنيات،

وزهرتُه الرائدةْ

وها أنتِ سرّ الحياة العَصيّ
وظبيتُها الشاردةْ
أنا المستجيرُ بنيران شِعري،
بغير اللظى .... والعبير،
يجفّ الرحيقُ،
وتبكي المرايا ...
وتنتصرُ الحالةُ السائدةٌ.

«أرجوان العشق»

وقفتْ على صَدْرِ النهار غزالةٌ
فتناثرتْ واحاتُ قلبي ...
في المدى...
قوسٌ من الألَقِ المسافرِ ...
بين أُغنيةِ الصّباحِ ...
ونبضيَ الفياضِ ...
في غيثٍ يحثّ بوارقا ... ورواعدا
هذا دمي عُشبُ المحبّه...
أرجوان العشقِ ...
قنديلُ التجلّي ... والندى..
أضَعُ الحديثَ على إطارِ الصّمتِ ...
أستدعي القصيدة،
في بهاء الوقت،
أولد من جديد ...
في فضائكِ صاعدا....
عيناك تختزلان أغنية الفتى،
وتغرّدان ...
على غصونِ الروحِ





للشاعر: يس الفيل

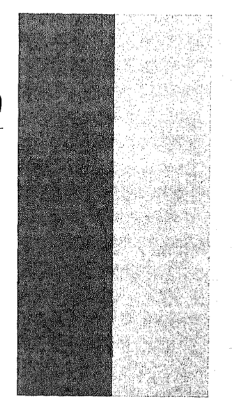
١ـ سؤال:

نواياك
ألقتك بين الشباك
وها أنت
مازلت ...
وهذى خطاك
تقودان للوهم ... روحا
تدنت طموحا
وساقتك للتيه
لم تدر ماذا دهاك
فهل تسأل الشط
ـ بعد اجتياحك ـ
عمّن
إلى القاع
يوما ... رحاك؟!

٢. حذر:

هو البحر
كم هدهد العابرين
وكم هادن الموجُ
فيه السفين
وكم لاح عبر المفازاتِ
دنيا
تمد السكينة للمتعبين
هو البحر
لا تنخدع إن تهادى
على صفحة الماء
يوما شراع
رياح التمني
على من تغابى
زوابعُ
ليست تمل الصراع
... تحسس خطاك
إذا ما ارتحلت
إلى مرفأ الشمس
واحذر ...
دوار المدار
يجوب البقاع
... تمهل ...
فلا حد للأفق
لكنه البحر
والبحر
موجٌ وقاع

* * *



نص: مجاز غوتنبورغ

● محمد عفيف الحسيني / السويد

-1-

في قناة ماء / في غوتنبورغ الناقصة

رأى نرسيس نفسه

مغطى بالزهور والكآبة

حوله النساء، وحفيف أثوابهن

لقد كبرتَ!

زهرة الروز يابسة على الجسر

والأغاني تخرج من حفيف أثوابهن

لكن لا يسمعها نرسيس

يتأمل نفسه

فيغرق القناة بنداء صامت.

-2-

ترك على الحافة ضوءاً وفصلاً حزيناً

كانتِ البحيرةُ رنينه

والبجعات روحه الشاردة

ـ 3 ـ

في حديقة باريسية جلس بريفير
الصباح النادر في أصابعه والكلماتُ
الزمن المؤنث، وأمطار بريست
مقاعد من الحديد الأخضر.. وربيع عابر

×××

في حديقة البرونز جلس غريب
يتأمل غوتنبورغ
المطر الخفيف يهطل على داميانا
فتختلج عضلةُ الوجه
تماثيل تختزن الصبر
وتتبلل بحزن غريب

ـ 4 ـ

هذا الحزين،
أين تقوده خطواته في اسكندنافيا؟
جهات الأبراج... جهات القلق
أم خفقة قلب لامرأة مثله
تتقلب في المجاز؟

ـ 5 ـ

أنا ترجمان الكمنجات في الساحات
هديل النساء للرجال
رقة الرجال في مساء الأزرق
صوت الأعمى يتردد في الشرفة
ثمن الخسارة
أنا ترجمان الألم يلف داميانا
أنا ترجمان الأشواق.

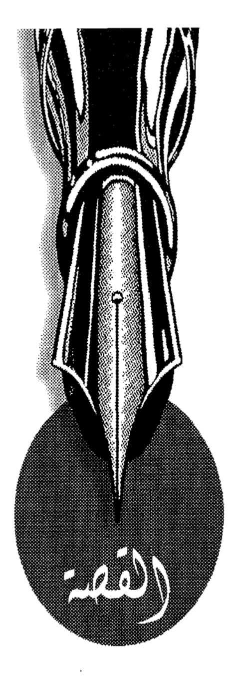
ـ 6 ـ

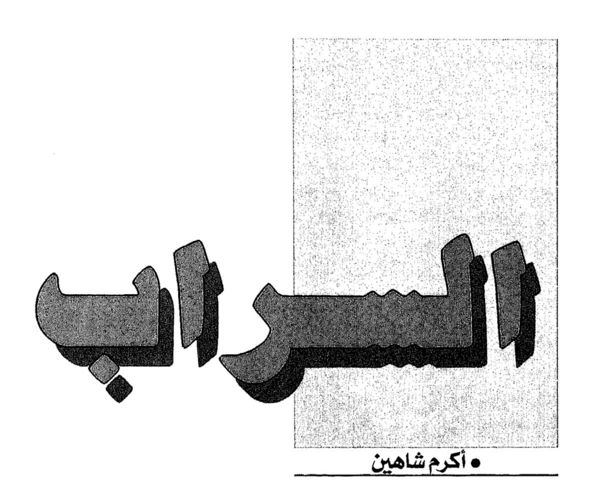
في عطلة نهاية الأسبوع
تأتي امرأة من حرير

تلف نهديها بزمني
كآبة عابرة
مجاز في محطة القطار
غابرة هي المرأة.. ومن حرير وشجنٍ
في مساء نهاية الاسبوع، غادرتْ
فانطفأ الرجل، وغاب في فيزياء الكآبة.
الزجاج ينتظر
الرجفة الصباحية لليدين
مرّ عامٌ
تفسير الشمعة على الطاولة.. جرائد قديمة
اسم لامرأة.. أحمرٌ ليلي.. ريش طائر
أعطى الزجاجُ انتظاره لرجلٍ
فتحول إلى رمل.

ـ 8 ـ

الذين أخلوا أماكنهم للريح
نادوا بأعلى أصواتهم
ثمت عامٌ مرّ عليهم
وهم غائبون في البحيرات والبرونز الحزين
تعبرهم ملامحنا ومرآة البيت
قميص داميانا، ساعة الحائط
ذهبت الأمكنةُ.. وذهبوا
وبقيت الريحُ


القصة



• أكرم شاهين

- ١ -

حين وضع قدمه اليمنى على درج الباب (باب الميكرو)، وحينما أخفض رأسه كي لا يرتطم بسقف الميكرو عندها، وعندها فقط، تذكر دفعة واحدة كل معاناته مع مديريه السابقين في المدارس السابقة التي قام بالتدريس فيها.

وعندها فقط انتابه حنين قوي لمعاودة التدريس بعد هذا الانقطاع الاختياري عن المهنة التي طالما أحبها، ويخشى أنه قد بدأ يكرهها أو لا يحبها. جلس في الميكرو خلف السائق تماما حتى يتسنى له استكشاف الطريق ريثما يصل إلى المدرسة الجديدة.

كانت الساعة السابعة والنصف صباحا، وكان قد استيقظ حوالي السادسة، وهو منذ مدة طويلة لم ير الصبح، ولا حتى الضحى..! استيقظ بنشاط قوي وقام بما يجب أن يقوم به أي رجل لديه عمل مهم مقدم عليه هذا الصباح. بدأ يلبس ثيابه وهو ينظر من النافذة إلى السماء، فنحن في أواخر شباط، أي يوم صحو، يوم مطر.. (يوم حلو، يوم مر)... ضحك في نفسه، لبس ثيابه ومشط شعره وسوى هندامه، وتنفس الصعداء و... خرج من البيت، تلفت حواليه فرأى الشارع قفرا. انتابه إحساس بالوحشة، ولكنه وبسرعة هائلة أزال هذا الإحساس بإغلاق الباب خلفه، وبدأ رحلته التي لا يعرف كيف ستكون.

-2-

هاهو الآن على مفرق قرية (المغبرة)، عندما استلم التكليف من مديريته لم يفكر لحظة واحدة كيف ستكون.. هذه القرية.. هل هي في قعر واد، أم على رأس التل؟ كان همه فقط أن يلتحق بعمله، عله يغير شيئا ما من مستنقع حياته الذي طغت رائحته على أيامه خلال فترة تمتد حتى السنتين، وبدأت بالضبط عندما وعد نفسه بالسفر، عله يتخلص وإلى الأبد من ذلين، دفعة واحدة.. ذل الروتين البالي والأفق الضيق الذي يهيمن على طبيعة عمله كمدرس وذل الاحتياج المادي، لكنه فوجيء بذل ثالث لم يكن يحسب له حسابا، ألا وهو حنينه إلى وضعه السابق، بعد طول انتظاره، وذل الانتظار أليس هو الذل بعينه؟!

والآن عندما حط جسده على المقعد المهترىء كما هذا الميكرو، قال في نفسه:

الآن بدأت.. ويجب أن أستمر.

انطلق الميكرو يترنح بعد أن امتلأ بـ... بجو القرية، طلاب وفلاحين، دجاج ولبن. حتى إن الميكرو بدا كأنه سوق متحركة لكنها سوق فلاحية أولا وآخرا. بدأ يراقب الطريق بصمت، فيه كل شيء عدا الصمت.. فرواد الميكرو (ابتسم لهذا التعبير) يبدون وكأنهم في منتصف يومهم، وليس في بدايته. هرج ومرج حتى إنه لم ينتبه إلى الذي يجلس جنبه إلا حين بادره بالكلام: يصبحك بالخير.. ياأستاذ.. سرت قشعريرة في جسده، أستاذ؟ كم مضى من الوقت لم يسمع أحدا يناديه بـ«أستاذ»؟ صباح الخير ياعم.. وصمت مسائلا نفسه، كيف عرف أنني أستاذ؟ أهو إحساس الفلاح العفوي بالحياة الطبيعية؟.. ربما.

فاجأه الصوت ثانية قاطعا سلسلة أفكاره: هل الأستاذ جديد هنا؟

- نعم أستاذ جديد.. في قرية المغبرة، هل هي بعيدة كثيرا؟

- لا.. هي ثالث قرية على هذا الطريق.

- شكرا...

بدت هذه الـ«شكرا» ودون أن يقصد وكأنها نهاية للحديث.. فصمت الفلاح لا يعرف ماذا يتكلم مع الأستاذ، بعد هذه الـ«شكرا».

سرح نظره من خلال زجاج الميكرو المتسخ، يتأمل الطبيعة في أول صباح (عملي). وتفاءل خيرا، حين شاهد الأرض التي يطويها الميكرو، وكأنها مرج أخضر، لا ينقصه إلا خيال خصب ليكون قادرا على أن يستلهم منها كل معاني الصفاء، والنقاء، والبهجة التي تنقص حياته.

لم يقطع شروده الجميل سوى لافتة حديدية صدئة مكتوب عليها بخط يكاد يمحى - المغبرة - عندها عاد إلى وضع المتحفز وسأل سائق الميكرو..

- إذا ممكن تنزلني عند المدرسة.

- تكرم أستاذ..، رد عليه السائق مع التفاتة استكشافية لكنها سريعة. وتوقف الميكرو بعد قليل.. وفجأة.. وقال له مشيرا إلى شخص كان يقف على حافة الطريق..

- تفضل أستاذ.. هذا هو المدير بذاته..

- طيب شكرا.

نزل من الميكرو ووجد شخصا يقف

على الجانب المشمس من الطريق، وكأنه يغرف من الشمس كما هي الأرض في هذا الوقت من السنة، توجه فورا إليه وقال له بصوت حنون يحاول أن يضع منهجا للعلاقة معه، مستفيدا من تجاربه السابقة مع المديرين السابقين.. النزق منهم.. والمتعجرف.. والغبي..

- يعطيك العافية أستاذ. لم ينتظر الرد بل تابع.. أنا المدرس الجديد.

قاطعه المدير ببهجة - أهلين أستاذ. أنا منتظرك منذ يومين، فقد علمت أنهم أرسلوا لنا مدرسا، أهلين... أهلين، وسهلين. تفضل إلى الإدارة. وسار وراءه إلى الإدارة.

- 3 -

بدا المدير مثالا مكثفا للفلاح المتعلم، فهو يحاول دائما أن يكبح جموح الطبيعة داخله بقيود (الإتيكيت) وبدت هذه العملية صعبة جدا عليه.

كانت الإدارة أشبه ما تكون بمستودع بيت قديم. سقف خشبي مهترىء، برميلان للمازوت في الزاوية، طاولة وثلاث كراس، مدفأة في الوسط عليها إبريق شاي، وخزانة قديمة قفلها صدىء كتب عليها «خزانة» بخط سيء. أجال بصره في (الإدارة).. وقال في نفسه.. إذا الإدارة على هذه الحال.. كيف حال الصفوف؟!.. لكن المدير قاطع مونولوجه الداخلي:

- أهلين وسهلين أستاذ.. في الحقيقة نحن في أمس الحاجة إليك.. صار لنا شهران بلا مدرس، هذا يعني أن الطلاب يأخذون نصف المواد بانتظام والنصف الآخر ولا حرف.. الله وكيلك. أهلا وسهلا أستاذ، بتشرب شاي؟.. نتمنى أنك تنبسط عندنا.. المهم الطلاب.. لازم يلحقوا كل المواد.. وإلا مصيبة.

عندما انتهيا من شرب الشاي طلب من المدير أن يدخل إلى إحدى قاعات الصف. دخلوا إلى إحدى القاعات، وقام المدير بتعريف الطلاب عليه متمنيا منهم كل التعاون مع الأستاذ حتى ينتهوا من كل المنهاج بلا صعوبات. وخرج المدير.

- 4 -

أحس أن كل التنظيرات الفلسفية وغير الفلسفية لا معنى لها، أمام وضع كهذا. القاعة أشبه ما تكون بمهجع لسجن قديم، لا إنارة فيها. مقاعد خشبية مهترئة.. سبورة لا تختلف عن حائط متسخ، في كل مقعد ثلاثة طلاب. جهة للطالبات، وجهة للطلاب.

نظر في أعين الطلاب.. عيون بريئة، لكنها تقوم بتسديد عتب، توجهه إلى ما وراء الأستاذ.. والواقع.. والظروف.. والطبيعة. عيون لا تفقه شيئا، ومستعدة لكل شيء من جديد... بماذا يبدأ معها؟!.. هل يبدأ بالتعرف إلى أسمائهم فردا، فردا؟!.. هل يحكي لهم عن المنهاج وما يجب أن يبذلوه من جهد حتى يتفادوا التقصير؟!.. هل يقول لهم إنهم نتيجة لكارثة لم يصنعوها.. إنما جهازهم الإداري الأعلى قام بصنعها وتنفيذها، عن جهل وتخلف؟!.. أم هل يحكي لهم عن أسلوبه

في التدريس وكيفية تعامله معهم؟!.. أسئلة كثيرة دارت في خلده. ولكل تساؤل نفس الاحتمال في التعبير عن نفسه.. استجمع قواه.. يجب أن يبدأ، الطلاب ينتظرون.. صعد الدم الحار إلى وجنتيه.. إلى رأسه.. إلى السماء.. يجب أن يرد على نظراتهم.. ماذا يقول؟!.. استجمع قواه من جديد ونطق: صباح الخير.

- 5 -

وفي اليوم التالي، كان أول من وصل إلى المدرسة هو، دخل إلى الإدارة متفائلا.. أهو جو الطبيعة (الطبيعي) وهواؤها النقي.. أم منظر الخضرة الممتد حتى أزل السماء.. أم هي رائحة العشب الرطب التي تعطي بعدا طقوسيا لمنظر الخضرة وأجواء القرية..

- صباح الخير ياأستاذ.

- أهلين وسهلين يعطيك العافية.. رد المدير.

- صباح الخير ياعم.. بادره الرجل المسن الجالس قرب المدير.

- هذا هو شيخ الجامع العم «مفلح» جاء ليسلم عليك.. رغم أنه تعبان جدا لكن ما قبل إلا أن يأتي.

نظر إلى العم.. كان رجلا ضخما قاسي الملامح، مع أن وجهه ممتلىء وخديه متوردان.. كان يجلس على الكرسي وكأنه قاعد على حجر، فمعطفه السميك كان يخفي أي ملمح للكرسي، حتى إن نظارته السميكة و«المغبرة» بدت شاذة غريبة عن وجهه وكأنها ملصوقة على عينيه، لكنها متمسكة به بشدة.

- أهلين وسهلين ياعم.

- الشيخ مفلح يحب العلم والعلماء.. أليس كذلك ياشيخنا؟

رد الشيخ:

- أي والله يابني. ربنا تعالى يحب العلم والمتعلمين.. ورسوله أيضا. صلى....!

وقبل أن يصلي على الرسول، انفجر بسعلة من أعمق أعماق صدره حتى كاد أن يختنق بسببها... وبدا كأنه يترنح تحتها، فما كان من المدير إلا أن أمسكه.. وأوقفه على قدميه. وبدوره هو من حيث لا يدري أمسك يد الشيخ الأخرى، وقاما بمحاولة توصيله إلى بيته أو إلى الجامع أثناء ذلك كان الطلاب قد دخلوا إلى الصف وكانوا ينتظرونه، لكنهم وأهل القرية بدؤوا يراقبون المشهد بفضول شديد علهم يكتشفون شيئا جديدا بشخصية الأستاذ الجديد. وعندما وصلوا إلى باب الجامع تمنى للشيخ الصحة والسلامة وطول البقاء.. فرد عليه الشيخ:

- روح الله يوفقك يابني.

وقفل عائدا...

في المسافة الممتدة بين الصف والجامع.. كان الشعور الطاغي عليه هو دفء هذا الصوت، هذا الدفء الذي أثار شجوننا وشجونا في نفسه، يكفي أنها تبدأ وتنتهي عنده، عند جده المرحوم، والذي صار يمثل له عصارة سنين وسنين من الشقاء، وخلاصة تجربة، لم يستفد منها في حينها.. وربما الشعور الذي انتابه عندما نظر إلى وجه الشيخ، هو الذي قفز الآن إلى تداعياته.. وجه قديم.. فكر في

نفسه. لم يلحظ نفسه إلا عند باب الصف.. دخل إلى الصف.. وتملى وجه الطلاب جيدا.. و.. صباح الخير!

.. أثناء صلاة الظهر عادة تكون المدرسة والمدرسون في حالة استراحة بين درسين (فرصة) ودائما يسمعون صوت الشيخ «مفلح» يؤذن على الموعد تماما.. لكن اليوم ترقبوا الأذان، فلم يسمعوه في وقته الأصلي وإنما تأخر خمس دقائق وبالإضافة إلى صوت المؤذن الأبح، والأجش والمزعج.. حادث كان مثيرا للاستغراب قد وقع، فقد ردد المؤذن عبارة.. (الصلاة خير من النوم).. مع أن الوقت ظهر.. لكن أحدا لم يرد أن يعلق على الحدث، وبدأت أعين جميع المدرسين تخفي ما توارد إلى قرارة أنفسهم: ما هذا.. لا يجوز؟!.. لكن دون أن تعبر عن ذلك صراحة.

-6-

في اليوم التالي.. قرر في نفسه أن أول شيء سيفعله هو أن يطمئن على صحة الشيخ وأن يعقد صداقة بينه وبين هذا الشيخ، عله.. يستلهم منه ما كان قد فاته من جده، لكن خبر وفاة الشيخ مفلح كان أسرع من أحلام قراراته فقد مات عصر أمس ودفن مساء.. أي أنه لم يعد له وجود..

يا إلهي.. هل هو القدر.. أم الفأل؟!.. فكر في نفسه. لقد تأثر كثيرا لأجله.. لماذا؟ هل لأنه مات فقط.. أم لأن شيئا سريا خاصا يربط بين أحداث الطبيعة لدرجة أن أيا منا لن يستطيع أن يجد لها تفسيرا يرضيه تماما؟!.. أم أنها الصدمة؟!.. لا يدري!

دخل إلى الطلاب.. والحرقة تملأ حلقه، وقد تمنى أن يظل صامتا حتى آخر الدوام فلا رغبة له في الكلام عن أي موضوع.. حتى عن الشيخ مفلح.. ماذا يقول؟!.. بماذا يبدأ درسه.. عن الحياة.. عن الموت.. عن المستقبل.. عن ماذا؟!.. صمت مطبق!.. أجال بصره في الأعين المترقبة.. يجب أن..! ولا رغبة لديه.. غصة حارقة في حلقه، تمنع أي كلام من الخروج.. يجب أن ينطق.. جمع تركيزه وقدرته على تخطي الموقف وأراد.. أن ينطق أي شيء.. فما خرج من فمه إلا كلمة.. صباح الخير..

خرجت من بين أسنانه معلنة الخلاص من الدوامة التي وجد نفسه فيها دون أن يتوقعها.. وخرجت تعبيرا عن رغبته في تخطي الموقف. مقنعا نفسه بأنه يجب أن يكون أكثر واقعية وأكثر عملية وأكثر.. وأكثر.. ولم يدر لماذا قفزت الدمعة من عينيه عندما نطق الجملة التالية:

درسنا اليوم هو.....!

-7-

لم يمض أسبوعان على وجوده في المدرسة حتى كانت له علاقات جيدة جدا مع جميع المدرسين والطلاب.. والطالبات، ومع ذويهم أيضا. وبدأ يتحاور مع أهل الطلاب المقصرين.. يستفهم منهم عن سبب تقصير أولادهم. وبدأ يتلقى دعوات من الأهل لزيارتهم، وقد كان لموقفه من الشيخ «مفلح» أمام أهل القرية الأثر في محور كل هوة كان

يمكن أن تنشأ بينه وبين منطق أهل القرية المتخلف. ومع أنه لم يرغب يوما في أن يقطن هذه القرية.. لكنهم قدموا له بيتا جاهزا.. ومع ذلك رفض وحافظ على علاقات مع الجميع. وبات مرجعا لهم ومكان ثقة خاصة بالنسبة إلى الطلاب. فقد كان يساعدهم عى حل خلافاتهم الشخصية ليس بصفته مدرسا، وإنما بصفته صديقا.. وهذا ما لم يتعود عليه الطلاب من قبل مدرسيهم الآخرين، خاصة أن طلابه في المرحلة الإعدادية وبداية الثانوية وهي مرحلة مهمة في حياة الإنسان (المراهق) يدركها جيدا.. لكن، لا الأهل.. ولا الطلاب.. ولا الجهاز التربوي.. يتعامل معها كما ينبغي.. وكان يعتقد أن قليلين جدا من الجهاز التربوي والأهل يتعاملون مع هذه المرحلة بدقة كافية. ووصلت محبتهم له أن المدير قال له ذات مرة: ما رأيك أستاذ أن تستقر في قريتنا.. فأنت مازلت عازبا.. ولنا الشرف أن تتزوج وتستقر عندنا.

ابتسم للفكرة.. وقال له: شكرا.

-8-

دخل إلى قاعة الصف في صباح أحد الأيام ففاجأه الطلاب بسؤال: أستاذ، غدا عيد الأم.. هل تسكن مع أمك؟

جاءه السؤال باردا كالثلج وحارا كقلب أمه، أعاده السؤال إلى الوراء عشرة.. بل عشرين عاما، حين عرف عيد الأم أول مرة. وقرر أن يأتي لأمه بهدية.. كان طالبا في الابتدائي.. وحكت لهم المعلمة عن عيد الأم.. وقالت لهم: إنه يجب أن يحضر كل منكم هدية لأمه.

أعجبته الفكرة ـ هو الطالب الفقير ـ لم يكن يعرف هذا التقليد.. وكم تمنى لو أنه يملك ثمن فستان جديد ليقدمه لأمه.. واحتار في أمره وبعد تفكير طويل قرر أن يهدي أمه أي شيء. وخطرت له الفكرة.. لماذا لا يقدم لها قصة كان قد اشتراها بنفسه؟ وقرر ذلك وجاء إلى أمه وقال لها: «كل عام وأنت بخير ياماما» كما قالت لهم المعلمة بالضبط، وأعطاها القصة.. لم تفهم أمه معنى ذلك.. ونظرت بعيني ولدها وقالت له: ما هذا ياماما؟.. إنه لك.. لم يعرف ماذا يقول لها.. وهجم عليها وقبلها وقال لها: المعلمة قالت إنه عيدك ويجب أن أقدم لك هدية.. ضحكت الأم وضمته وغرغرت الدمعة بعينيها وقالت له: هو هدية مني لك.. أنا ما بعرف أقرأ..

فاجأه الرد.. وتذكر أنها لا تعرف القراءة.. وضحك بينه وبين نفسه، وبكت أمه كثيرا، ومن يومها عرف معنى عيد الأم.

وفي غرفة الصف غرغرت الدمعة بعينيه أيضا وتذكر أمه المريضة وأحس باشتياق كبير لها في هذه اللحظة، وبدأ يحكي لهم عن أمه ونسي الدرس ونسي نفسه، فما انتبه إلا إلى صوت قرع الجرس معلنا نهاية الحصة.. وقال للطلاب: حسنا نكمل فيما بعد.. لكنه قبل أن يخرج لمح الطالبة فاطمة تنظر إليه مأخوذة بكلامه ودموعها تسيل من عينيها، منكمشة على نفسها، تحاول إخفاء حالتها.. فقال للطلاب: اخرجوا إلى الفرصة.. وبقي هو وفاطمة في قاعة الصف.

- 9 -

ليست هذه المرة الأولى التي تثير انتباهه فاطمة. فقد بدأت تثير اهتمامه منذ ذاك اليوم الذي علم به بموت الشيخ مفلح وعندما كان ينظر للطلاب وصوته مختنق، وتركيزه معدوم، ولا يعرف ما يقول.. ينضح الدمع من عينيه، فوجيء بيد تمتد إليه بمنديل ورقي وتقول له: تفضل أستاذ. أخذ المنديل منها بحركة لا شعورية ووضعه على عينيه ثم على أنفه محاولا إيهام الطلاب بأنه يمسح أنفه.. لكنه أدرك في ذاته أنهم قد لاحظوا حالته.. وإن لم يكن جميعهم، ففاطمة على الأقل. وبدأت منذ تلك اللحظة تثير اهتمامه الخفي، لم يجعل أحدا ولا حتى هي تنتبه إلى ذلك.

وفاطمة طالبة متوسطة الحجم، بيضاء اللون، تضع منديلا أسود على رأسها. وانتبه أيضا إلى أن عينيها متعبتان دائما ولون وجهها يميل إلى الاصفرار. وتشرد كثيرا أثناء الدرس.. وكان دائما يحاول إخراجها من شرودها عن طريق توجيه الأسئلة الدرسية لها.. لكنها كانت تتكلم بصوت مرتجف يخلو من الثقة.. مليء بالخوف. احتار في أمرها وقرر أن يبعث وراء والدها.. لكنه حين علم أن أباها هو مساعد المرحوم الشيخ مفلح وأنه في هذه الفترة مشغول بوفاة الشيخ وبمراسيم التعزية. أجل الموضوع إلى وقت لاحق..

اقترب منها وقال لها.. ما بك يافاطمة؟ لماذا تبكين؟ لم ترد عليه.

- قولي لي، أنا مثل أخيك الكبير!

- بتمنى يكون عندي أم.. أستاذ.

- هل يوجد من ليس لديه أم، يافاطمة؟

- أنا ما بعرف أمي.. ولدتني وماتت. تمنيت أن تكون عايشة حتى أهديها هدية.

ربت على كتفها.. وأبوك..؟

تغير لون وجهها وجمدت عيناها.. وانقلبت سحنتها وخرجت راكضة من الصف تاركة الأستاذ وحيرته وأسئلته الكثيرة وفضوله الأكثر. لم يخرج إلى الإدارة أثناء الفرصة.. بل بقي في الصف وحده.. أشعل سيجارة وجلس على أحد المقاعد وبدأ يدخن وتمنى ألا يدخل عليه أحد. ترى ما قصة هذه البنت؟!.. ما قصة أبيها؟!.. شرد في أفكاره وجاب بها بيتا بيتا وقرر أن يزور أهلها.. حتى يتعرف إلى أبيها.. لم يفق من أفكاره إلا عندما دخل الطلاب إلى القاعة ينظرون إلى أستاذهم مذهولين من حالته فأفاقوه من ذهوله.. خرج من القاعة إلى قاعة أخرى كان له فيها درس، لكنه وأثناء مروره بين القاعتين شاهد المدير ينظر إليه نظرة غريبة لم يعرف معناها..

في الفرصة التالية تكلم مع المدير عن فاطمة وعرف منه أن أباها متزوج وأنه فقير وأنه فقير جدا ولديه من زوجته الحالية ثمانية أولاد، وأن زوجته قاسية جدا وأن فاطمة تنوء بعبء البيت والأولاد وأن أباها لا يعمل شيئا سوى أنه كان مساعدا لشيخ الجامع.. وأنه أصبح الشيخ الحالي للجامع.. لكنه أمي وهو من أذن لصلاة الظهر في ذاك اليوم حيث كان نائما حين أيقظوه وقالوا له.. الشيخ مفلح تعبان.. فقم وأذن.

فأذن وقال ـ الصلاة خير من النوم ـ في عز الظهر.

ـ ١٥ ـ

وزاد اهتمامه بفاطمة.. فصار يتكلم معها على انفراد بعد أن يخرج جميع الطلاب من الصف وسألها عن بيتها وأهلها وأبيها.. وعلم أن أباها يريد أن يزوجها من المختار.. وهو بعمر أبيها.. تلك القصة التي تتكرر في كل قرية وكل حي.. رجل فقير يبيع ابنته لرجل غني بعقد شرعي اسمه الزواج.

وحث فاطمة على الرفض وأكد لها أنها صغيرة على الزواج.

ـ قولي لأبيك أني أريد أن أكمل دراستي..

ـ يبطلني من المدرسة إذا قلت له ذلك.

ـ طيب قولي له إن الاستاذ يقول لك حرام الذي تفعله.. الشرع لا يرضى بذلك ولا الله ولا رسوله.

طبعا فاطمة البنت الصغيرة ذات الأربعة عشر خريفا واجهت أباها بذلك.. وأبوها نقله للمختار.. فجن جنون المختار. فأربد وأزبد ومضت الأمور على هذا النحو قرابة الأسبوع.. كل يوم فاطمة تتكلم مع الأستاذ على انفراد.. والطلاب يلاحظون ذلك.. وحتى المدير.. وذات يوم قال له المدير بلهجة المخطط الفاشل:

ـ أستاذ اعمل حسابك سنتغدى اليوم عندنا.

ـ اليوم.. لا أستطيع.. أجلها لغير يوم!

ـ طيب.. ليكن غدا.

ـ لا بأس.

واشتم رائحة غريبة.. لكنه لم يعط أهمية للأمر.

في اليوم التالي حاول أن يتملص من (العزومة).. لكنه لم يفلح.. فقد كان المدير ملحا:

ـ ولو ياأستاذ.. أقل ما نكسبك شي يوم!

رضخ الأستاذ.. وفي الطريق أخبره المدير أنه وجه الدعوة إلى المختار.. وشيخ الجامع.. لأنهم طلبوا منه ذلك.. وألحوا عليه أن يتعرفوا على الأستاذ.

أحس بالاضطراب والوجل.. عرف ما هو مقدم عليه وقرر أن يكون متوفزا ـ متحفزا ـ مستخدما كل وسائل الإقناع ليمنع هذه الصفقة أن تتم.

لكن ما حدث أخافه.

ـ ١١ ـ

في جلسة الغذاء عند المدير، كان المختار واضحا كل الوضوح ـ وكان قد تخيله طويلا، ضخما، بدينا.. لكنه فوجىء به، فهو من الرجال قصير ـ نحيل ـ له عينان صغيرتان وحاجبان كثيفان.. بيده سبحة لها صوت رنان. وبأصابعه خاتمان كبيران، وعصا يحملها ويشعر كأنه الملك فيصل الذي أتى بعد أيام السفر برلك، إضافة لذلك كانت سيكارته مشتعلة دائما.. يستخدم العطوس ويلبس قمبازا مذهبا. أما شيخ الجامع (أبو جديع) فكان يشعر بالدونية تجاه المختار، وكان أعرجا يتكىء على عكاز تحت إبطه، صوته أجش وعيناه غائرتان.. ولولا ذلك لكان يشبه المختار في

كل شيء.

فاجأه المختار بوضوحه.. وقال له.. ياأستاذ.. بعد الصلاة على النبي سمعت أنك تكلمت مع فاطمة وقلت لها أن ترفض الزواج مني.. ياأستاذ.. شو بدك بالهشغلة.. أنت ضيفنا.. وما رح نحكي أكثر من هيك.

- تنحنح الأستاذ وقال في نفسه (يبدو أننا وصلنا إلى الجد)..

- يامختار.. صحيح هذه الشغلة ليست شغلتي.. لكن الله والشرع..

لم يكمل حديثه حتى أتاه الصوت الأجش، أبو جديع، وقال له:

- الله يخليك ياأستاذ.. نحن مثلنا مثلك، نعرف الشرع والدين وهذه القصة.. ما هي درس.. ولا نحن طلابك.

استأذن المدير ليحضر الشاي

تابع المختار..

- ياأستاذ كلمة ورد غطاها.. هذه القصة بيني وبين أبو جديع ومثل ما يقول المثل (ياداخل بين البصلة وقشرتها، ما ينوبك غير ريحتها).

فتنطع أبو جديع:

- أصلا، ما مسموح لك ياأستاذ أن تتدخل بخصوصياتنا.. أليس هذا هو الشرع؟

وسدد المختار سهمه:

- بعدين المديرية ما بتسمح بمثل هذه الأمور.. ولو سمعت ما يحصل طيب. نحن ما بنتمنى خربان البيوت العامرة.

- يعني ياأستاذ، رئيس المديرية ابن عم المختار.. وهو من ضيعتنا.. ما بيرضى يصير عنا مشاكل من غير ما نخبره عنها.

فهم الأستاذ القصة والرواية.. ودخل عندها المدير حاملا صينية الشاي.. وقد بدا على هيئته أنه يعرف ما دار بين الثلاثة عندها فقط أدرك المدرس معنى نظرة المدير في ذاك اليوم عندما تكلم مع فاطمة أول مرة.

- 12 -

وعندها قرر أيضا أنه لن يرد عليهم ولا بكلمة حتى لا تحسب عليه لكنه أضمر أنه لن يتراجع.. ولن يترك فاطمة فريسة لتخلفهم. أنهى كأس الشاي بسرعة.. واستأذن.. رغم إصرار المدير وخرج إلى الطريق العام.

وضع يديه في جيبه وأطرق رأسه مفكرا.. وبدأ يسير الهوينى.. أو بدأ يستفيق من الكابوس. لقد قرر ألا يستسلم وأن يمنع المجزرة، لكن كيف؟.. الفتاة صغيرة ولن تستطيع أن تقاوم، وبيئة القرية تحمل من التخلف ما تحمل.. هذه القصة تحدث عندهم دائما.. ويبدو أنهم قد تعودوا عليها.. العلم دخل إلى بيوتهم.. لكنه لم يدخل معه التحضر أو (اللا تخلف) فقد أرضخوه وجيروه لصالحهم وصالح تخلفهم ثم أن الفقر والتخلف كالمطرقة والسندان، وفقر أبو جديع يبرر له ما يريد أن يفعله بفاطمة، وتخلفه يجعله لا يدرك مدى فداحة الأمر.. ما الحل..؟ في اليوم التالي لم تأت فاطمة إلى المدرسة، ولم يسأل عنها.. وتكلم معه المدير بشكل رسمي جدا.. وقليل جدا.. وهو نفسه لم يرد أن يتكلم معه أيضا..

وفي الفرصة لم يدخل إلى الإدارة.. بل ظل يتمشى أمام المدرسة.. عله يخمن من جو القرية ما حدث لفاطمة.. في اليوم التالي أتت فاطمة خائفة.. منكسرة.. واستطاع أن يجعلها تتكلم بصعوبة، قالت له أن أباها ضربها وحرم عليها أن تتكلم معه على انفراد، وإذا عرف أنها كلمته فإنه سيبطلها من المدرسة وسيزوجها الأسبوع القادم.. وقال لها:: حسنا لن أحدثك على انفراد، ولكن أصري على رفضك وسأساعدك.. بطريقتي الخاصة. فلمعت الفرحة بعيني فاطمة.. وأخذ منها وعدا بالإصرار على الرفض. وخلال يومين ظل حائرا.. ماذا يفعل حتى يساعد فاطمة؟!.. أية قوة تمنع حدوث ذلك؟!.. برقت الفكرة في رأسه.. نعم.. هكذا.. وعزم أمره.

- 13 -

لقد قرر أن يذهب إلى مدير التربية (رئيس المديرية) كما يسمونه في القرية سيعرض عليه المشكلة ويضعها بين يديه ويطلب منه بحكم ثقافته ومسؤوليته وحرصه على مستقبل (هذا الجيل) أن يتدخل بنفوذه الشخصي والرسمي وأن يمنع زواج فاطمة من المختار. وسيقول له.. (ياأستاذ.. هل ترضى أن تزوج ابنتك منه) لا هذا كلام عادي، (فكر في نفسه).. بل سيقول له: (أعط هذه الفتاة فرصتها من العلم والحياة، حتى تصبح قادرة على اتخاذ القرار بنفسها، وعند ذلك هي مسؤولة عنه). وانشرح قلبه لهذه الفكرة.

وفي اليوم التالي طلب فاطمة وقال لها ألا تخاف.. قالت له إن أباها والمختار يعرفان أنك تتحدث معي.. ويضربني أبي كل يوم وأنه من يوم غد سيمنعني من المجيء إلى المدرسة إذا تحدثت معي اليوم. فقال لها: لا تخافي.. الأسبوع المقبل ستحل مشكلتك.

- 14 -

طلب إذنا عن يوم السبت وذهب لمقابلة المدير (مدير المديرية) ووصل إلى مكتب المدير وقال لحاجبه أنه يريد مقابلة المدير.. ودخل الحاجب وخرج بعد عدة دقائق وقال له إن عليه أن ينتظر قليلا..

وانتظر قليلا.. وكثيرا.. وطال انتظاره.. وصرخ في وجه الحاجب مهددا أنه إن لم يدخله فإنه سيدخل وحده، ودخل الحاجب إلى عند المدير.. وبقي نصف ساعة.. لكنه عاد من الباب الثاني لمكتب المدير ويحمل بيديه ورقة رسمية موقعة وممهورة حسب الأصول وسلمها له، فقرأ..

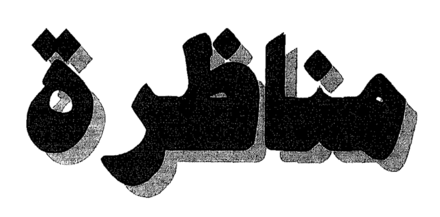
ينقل المدرس ـ فلان الفلاني ـ من قرية المغبرة.. إلى قرية المنسية، بدءا من تاريخه.

ينشر هذا القرار ويبلغ من يلزم

التوقيع

مدير التربية

تذكر أمه.. وفاطمة. .وما بينهما.. أشعل سيكارة، ونفث منها بقوة وعنف.. وابتسم وأعجب بنفسه «بموضوعيته» وابتسم أكثر فأكثر.. حتى لامست وجنتيه قطرتان حارتان سقطتا.. من السماء.



• ملك عادل الدكاك

استيقظت الطيور قبلي هذا الصباح، زقزق المكان بصوتها، لعلي تأخرت عن المدرسة، يصلني صوت أمي من فناء الدار: لا تزرعي المكان هرولة، مازال لديك متسع من الوقت! - صباح الخير - أخرج من البيت، المكان فسيح وممتد، جبهة من الأشجار أمام ناظريّ تعكس صور الحياة بأشكال مختلفة، تحدد النسمة التي تدغدغني عمق خطواتي، فأزرع المكان ترنحا كترنح أشجار قريتنا التي توارى الناس بها في حقولهم أو بيوتهم، هذا هو الباص الوحيد الذي يقل الناس إلى المدينة، غدا عندما أصبح في الجامعة سأذهب به.

أجاري النهر الذي خلت منه الأسماك، والذي مازال نقيا متعثرا يرشقني بمائه، يتحداني الأفق بشموله واتساعه، يشرد متمهلا، أرنو إليه لأحدد نهايته فينفتح أمامي عالم من الأحلام، وفي المساء أدس نفسي في الفراش عندما يغالبني الكرى، ولكن عيني تودع الأفق، تتسمر به، فتقترب نجوم السماء وأقمارها، تمدني الطبيعة بوداعتها وسكينتها، يتعطر جسدي بهوائها أكبر محتمية بين ضلوعها.

وفجأة - يشحب لون السماء، صخب يغتلي في المكان، والوقت يحاصرني، أحتاج إلى مزيد من الهواء، تسحق أقدامي طريقا أطويه بخطوات منهكة متعثرة، أصعد تلك الرمل - أغوص لأرفع ساقي عن كومة الحصى المترامي على الأزقة أمام الأبنية، ويطول الطريق تأكلني الشمس بحرارتها، يكتظ المكان، هدير السيارات،

أصوات الدراجات النارية المتسابقة، رائحة النهر الذي ركدت مياهه، الناس في السوق الكبيرة، وشاب ترك شعره على كتفيه واقفا يهتز على أنغام أغنية «مكارينا» أمام محل الكاسيت، فيزيد المكان صخبا.

يتوه أفقي تبتلعه أبنية متراكمة كمكعبات طفل ركّبها لتوه، لقد تحدد وغدا منتظما منمطا، شقق وطوابق سكنية عالية مليئة وفارغة، وعيادات ومكاتب هندسية، محلات ومكاتب عقارية، أقبية.

أمام ناظري لافتات ولوحات واجهات ترقص فيها الأضواء، وتعبر أشكال المكان المزدانة بأبهى الثياب، أحصي المكاتب العقارية على طول بلدتنا، ثمانية وتسعون مكتبا، يتجمهر بها الناس الذين صفوا سياراتهم أمامها، يخرجون بأردية رسمية وغير رسمية، يتأبط واحدهم الآخر، يتمسح أبو خليل صاحب المكتب العقاري برجل، يلتفت ويثرثر حديثه المألوف: «سأريك الكثير من الطوابق والشقق لا تحمل هما، هذه المساحة المتبقية من هذه البلدة والممتدة أمام ناظريك سيبنى بها بناية ولا أفخم، أنت لا تعرف هذه المنطقة على مد عينيك والنظر بساتين، انظر كيف أصبحت مدنّية، مدّنية يا أخي اختلف الأمر كثيرا، يأتي الناس من كل حدب وصوب ليشتروا في هذه المنطقة، منطقة مخدمة ... يسأل الشاري: وهل يوجد مدارس ثانوية هنا؟

هذا الأمر لا أدري به! ولكن كل باصات المدارس الخاصة في المدينة تصل إلى هنا، إن لم تعجبك مدارسها! لا عليك كل شيء هنا في طريقه إلى التطور في هذه المنطقة تستطيع أن تعمل أي شيء، أن تستثمر أموالك على الأقل بمشاريع من مثل هذه المشاريع، مالك عليّ يمين، كل الناس هنا يعملون بهذا المجال، يا أخي الأطباء تركوا عملهم ولحقوا هذه الصنعة، لا تميز بين عقاري ومهندس، ينزلون إلى مكاتبنا عندما يشمون رائحة أرض يتفق على بنائها، على كل عندما تقرر، أنا بانتظارك».

أعاده صاحب السيارة إلى مكتبه بعد تلك الجولة في المنطقة هز رأسه ورفع يده عندما أمطره أبو خليل بكثير من السلامات وأودعه كثيرا من الأمانات مثل الحفاوة التي لاقاه بها.

تضيق جغرافيا الروح بينما تكبر المنطقة وتنمو، سرافيس بيضاء ينعتها الناس بالجرذان تخلف وراءها سحبا من الدخان، يخرج الناس من أوكارهم ليفتحوا صدورهم للهواء، تنسد المنافذ، يهرعون إلى أعمالهم، تطول ساعات العمل، وتغيب الشمس على كاهلهم.

أدخل المدرسة التي درست بها، أساتذتي لم يتقاعدوا بعد، أزاحم الطلاب للوصول إلى الصف مازال مقعدي مكانه، والصف مكتظ بالطالبات، خمسون طالبة؟! كيف لي بظبطهم؟

دعوا النوافذ مفتوحة، حتى في أشد أيام الشتاء إن عددكم قياسا بحجم الغرفة يكفي لتدفئة المكان. أدون على السبورة عنوانا للدرس - مناظرة - ترتاح الطالبات للعنوان وتسأل واحدتهم:

- هل سنناقش؟!

- أجيب: نعم

- إذن لماذا لا يكون موضوع المناظرة عن وضع بلدتنا؟

- لا مانع ... ما رأيكم بالتطور الذي طال منطقتنا؟

تتلهف الطالبات للحديث - يتحدثون معا فأشير إلى إحداهن .... جميل جدا هذا التطور - لقد أصبح كل شيء في متناول أيدينا وأكثر الناس يجدون في هذا العمل فرصتهم الذهبية، كما أن الاختلاط مع

أناس جدد باعث على الانفتاح باتجاه الحضارة.

فترد إحداهن دون استئذان، وهل أنت في باريس حتى تتحدثي عن الانفتاح؟ ما معنى ذلك في مجتمعنا الاستهلاكي، نحن شعوب لا تعرف سوى الالتهام.

تقف طالبة طالها الفقر لتستأذن بالحديث ولتقول بصوت خافت: ما ذنبنا نحن الذين أتينا إلى هذه المنطقة بحكم وظائف أهلنا! نحن نشعر أننا لا نستطيع مجاراة هذا المجتمع الاستهلاكي.

تلتفت إليها واحدة ممن جلسن أمامها لتقول لها: ولماذا والدك لم يشتر أرضا قبل هذه الأيام!

تستاء واحدة من هذا الضحك، فتقفز من مقعدها، وهي تقول: ما معنى هذا التطور الذي طال الأراضي المزروعة، وشوه ما كان يدعى بالغوطة ... هل تعلمن أن كل شخص يحتاج إلى أربع أشجار حتى ينال حاجته من الأوكسجين، ثم أن المنطقة أصبحت كبيرة وكبيرة جدا، ولكن هل طال هذا التطور المدارس، انظرن كيف نجلس على بعضنا، هل فكر هؤلاء كم يحتاج هذا المد الشاسع من العمران إلى خدمات؟ هل رافقت حضارتكن هذه افتتاح مدارس - حدائق - مستوصف على الأقل - أين الخدمات العامة؟ لقد التصقت البيوت بعضها ببعض، ننام على أصوات المشاريع التي افتتحها الناس في الأقبية، هل تعلمن لماذا ينقطع التيار الكهربائي في بلدتكن أكثر من أي بلدة أخرى؟ لأن المنطقة لا تمول بالكهرباء اللازم لهذا المد العمراني، هذا الذي حصل مفاجئ، دون تخطيط يخدم مصالح معينة، لا تسرّوا كثيرا لما نحن عليه سندفع الثمن قريبا، ثم كيف تسمونها حضارة؟! ما علاقة كل هذا بالانترنت؟ هل أدخلوا الكمبيوتر إلى مدارسنا؟ كنا نفهم الدرس أكثر من هذه الأيام، إذا همست كل طالبة همسة غابت الجملة وشرد تفكيرنا، نحن مجتمع فوار نندهش لكل جديد، ولكن ماذا يحمل المستقبل؟! الله أعلم.

تقف أخرى تقول: الحياة يا آنسة أصبحت أكثر تعقيدا من ذي قبل، لقد كانت الحياة أكثر بساطة، نحن الآن ضائعون بين إرثنا وبين التجديد الذي انهال علينا دفعة واحدة، هذه المدنية تحكم الناس بأعراف جديدة، ولكن باختلاطها مع هذا الإرث تبدو كطبخة... ومحروقة، نحن أبناء هذه البيئة نحاول أن نتكيف، ولكن كيف؟ نحمل ندوب إرثنا الذي تربينا عليه، والذي مازال في أعماقنا، وعندما نصطدم بالحداثة، نتغير ولا نعرف ضالتنا، الحضارة تأخذ شكلا ممسوخا عندنا، ثم ما الذي طال المرأة، هل تغيرت على العكس لقد غدت أكثر استلابا، الناس بوجوه ناصعة، ونفوس مهزومة، لا يوجد سعادة، لا يوجد فرح، كل شيء محكوم بالخوف والقلق.

يقرع الجرس، أخرج من الصف عائدة إلى البيت وطنين أصواتهن في أذني، أجيبهم بسيناريو لم ينته منذ ذلك اليوم إلى أن أطبقت الأبنية على المكان، ولم يعد يفصلنا عن المدينة فاصل، لقد اقتربنا من بعضنا البعض، كل شيء غدا مغلقا امتلأت الشقق والطوابق الفارغة، يتزاحمك الناس، يشتري أبو خليل مكتبا أكثر اتساعا، يفرشه بطاولة فخمة، وطقم من الكراسي يتلاءم مع ديكور المكتب، ومازال السماسرة ينقلون أقدامهم على الأزقة، يراقبون المارة، يتكهنون، ويفصلون أحوال الناس وأحوال الذين يمرون أمام مكاتبهم التي ارتاحوا على أرائكها، مشرعين الأبواب، يجوبون المكان، والرجال يدخلون إليهم ويخرجون بأردية رسمية وغير رسمية.

غجر الماء

تقديم وترجمة:
محمد بجيج/المغرب

تقديم: من أمريكا اللاتينية ومن دولة البارغواي تدقيقا يطل علينا اوغوستو روا باستوس بمؤلفاته الكثيرة التي نذكر منها على سبيل المثال: مجموعته الشعرية «عندليب الفجر وقصائد أخرى»، «شجرة البرتقال»، وكذلك رواياته «ابن الانسان»، «أنا الأعلى» وهو من مواليد سنة ١٩١٧م.

يعد كتابه القصصي «الرعد بين الأوراق» الذي اخترنا منه القصة الأولى والتي عنوناها بـ«غجر الماء»، بيبليوغرافيا نادرة طبعت أول مرة حوالي أربعين سنة، وقد كانت مؤسسة «بريوليبرو» الاسبانية هي السباقة إلى نشرها بانتظام ومثابرة، مقدمة بذلك لغته الروائية المتقاربة جدا ولغة كبار الأدباء الأمريكو لاتنيين، أمثال المكسيكي رامون روبين والبيروني خوسي ماريا أرغويداس. وفي هذا المؤلف قام الكاتب بإضفاء مسحة مضحكة على تراجيديا الحياة في بلاد البارغواي عن طريق شخصيات تستمد كينونتها من نحاس وطين تمثل هنود أمريكا اللاتينية، التي تسعى الى أسماع الثورة الشعبية التي ترن بكل الأصوات العميقة والمنسية في بلاد البارغواي.

يبقى أن نشير أن النص المترجم مأخوذ من ABC في العدد الثقافي الذي يصادفه الاحتفال بالذكرى الستين لميلاد المجلة. بتاريخ ١ مارس ١٩٩٤، وقد اشتمل العدد كله على قصص روا باستوس المعنونة بـ«الرعد بين الأوراق».

المترجم

قصة «غجر الماء»

أوغوستو روا باستوس

كانت أول ليلة رأت فيها مارغريت غجر الماء هي ليلة سان خوان حيث كانوا يهبطون عبر الوادي مصدرين نداءات معروفة في الجزيرة، فيجري الأشخاص الثلاثة الذين يسكنون المنزل الأبيض باتجاه المنحدر قصد تأمل المشهد الرائع. وتتبع الشعلات من الماء عينه فيتراءى عبرها الغجر وكأنهم أحياء من نحاس أو طين أحمر، يبدون أشكالا من دخان تمر خفيفة فوق سطح الماء، فما تلبث أن تظهر الزوارق المسطحة والمراكب السوداء المصنوعة من القطع المحفرة، كان أسطولا صغيرا محاطا بعدد من المراكب ينزلق بهدوء ما بين زفرات اللهيب مخرشا غشاء الوادي.

كان كل مركب يضم نفس العدد من البحارة: رجلان يجدفان بمجادف طويلة وامرأة جالسة في المقدمة بحلة صغيرة. وعلى مقدمة السفينة وعلى مؤخرتها تتراءى الكلاب المتأملة والساكنة، مفرطة في سكونها تماما كالمرأة الجالسة التي ترتشف دخان السيجارة دون اخراجه في أية لحظة من فمها. كلهن يبدون مسنات جد شاحبات ونحيلات عبر أسمالهن تتعلق نهودهن المترهلة أو تبرز عظامهن الفقرية الحادة. وحدهم الرجال كانوا ينتصبون بقساوة وقوة وحدهم كانوا يتحركون. يتركون الانطباع بمشيهم فوق الماء بين الجزر الملتهبة، وفي بعض اللحظات يبدو التوهم صحيحا، فأجسادهم المرنة بلا ملابس عدا قطعة من القماش ملفوفة حول كليهم حيث تهتز المدية عارية، يمشون جيئة وذهابا فوق حافتي المركب قصد دفعه مع الشط، بينما تراجع أحدهم نحو المؤخرة في الجانب الأيسر للمركبة والمشحون بكل وزن جسده فوق المقدمة الغارقة في الماء، تقدم الذي في الجانب الأيمن نحو الأمام بوضعيته المختلة لاعادة نفس العملية كزميله.

استمر تذبذب البحارة هكذا على طول الصف دون أن يشتكي أي مركب من أدنى ميلان أو أقل انزياح، كان ذلك آية في التوازن كانوا يبحرون بهدوء، ويتبادر للذهن على أنهم بكم، وكأن الصوت يمثل جانبا من حياتهم التائهة المتوحشة. وفي لحظة ما، رفعوا وجوههم ربما مستغربين أيضا من الكائنات القمحية الثلاثة وهي تراقب مرورهم. نبحت الكلاب متجاوبة مع بعضها، كما انتقلت بعض العبارات الحلقية غير المفهومة من مركب لآخر كقطعة لسنية مرتبطة بعبارة سرية. الماء يغلي ومصطبة الرمل كانت ياقوتة فسيحة متأججة بالحمرة الشديدة، فوقها تتزحلق بسرعة ظلال الغجر فجأة يتلاشى بقية الغجر المتأخرين في منعرج الوادي، يظهرون ويختفون كما لو في أضغاث أحلام.

بقيت مارغريت مفتونة، وكان صوتها البريء غضا عندما سألته:

- هل هم هنود هؤلاء الرجال يا أبي؟

- لا عزيزتي، انهم صعاليك الوادي - غجر الماء.

أجابها الميكانيكي الألماني.

- وماذا يفعلون؟

- يصطادون الحيوانات الثدية.

- ولماذا يفعلون ذلك؟

- لأجل اقتيات لحمها وبيع جلدها.

- ومن أين يأتون؟

- أوه! أبدا لا يعرف.

- والى أين يتجهون؟

- هم لا يملكون طريقا محددا، يتابعون

سباق الوادي، يولدون ويعيشون ويموتون في مراكبهم.

- وعندما يموتون، أبتي، أين يتم دفنهم؟

ارتعش صوت إيوخين قليلا في الماء شأن البحارة في أعالي البحار.

- في الوادي أبتي؟!

نعم في الوادي: الوادي هو دارهم وقبرهم..

فبقيت الطفلة لحظة في هدوء. لكم هي شعورهم ناعمة وشقراء بانعكاسها مع الشعلات كأنها لون سكري.

في هذا الرأس الملون الصغير ينقلب سر الغجر في جميع الاتجاهات وبصوت متوتر عادت لتسأل:

- والنار أبتي؟

- إنها شعلات سان خوان، شرح المهاجر بصبر عميق لابنته.

- شعلات سان خوان؟!

- ان سكان سان خوان دي بورخا قاموا باشعالها هذه الليلة فوق الماء تكريما لشفيعهم.

استمرت مارغريت مطالبة، كيف فوق الماء؟

- ليس فوق الماء نفسه عزيزتي، إنما فوق صهاريج عائمة يجمعونها بكمية كبيرة ويشحنونها بحزم القش والغصينات اليابسة ويشعلونها نارا ثم يجعلونها تقلع عن اليابسة. يوما ما سنذهب الى سان خوان دي بورخا لنرى كيف يتم ذلك.

يلمع الوادي من خلال مضيق كبير كثعبان ناري هوى في ليلة ميثولوجية، ربما هكذا تمثلت مارغريت الوادي المليء بالشعلات.

- وهل يجرف الغجر هذه النيران بزوارقهم؟

- لا عزيزتي، بل يحضر الغجر زوارقهم حتى تشيط نار القدس خشبها وتمنحها الحظ وملكة القنص الطيبة على مدار السنة، إنها عادة قديمة.

- كيف عرفت ذلك يا أبتي! كان شوق الطفلة للمعرفة لا يمكن استنفاده فثماني سنوات من عمرها كانت مثيرة حتى العظم.

- آه! عزيزتي، أجابتها إلسي بمرونة.

- لماذا تسألين كثيرا؟!

- أخبرني عمال المعمل، هم يعرفون ذلك ويحبون كثيرا غجر الماء.

- لماذا؟

- لأن العمال هم كعبيد داخل المعمل، في حين أن الغجر هم أحرار في الوادي، والغجر هم كالظلال المتشردة للعبيد الأسرى في المصنع والماسورات والآلات.

كان إيوخين يتهيج شيئا فشيئا، رجال مسجونون من لدن رجال آخرين فالغجر هم وحدهم يمضون بحريتهم لهذا فالعمال يحبونهم ويحسدونهم شيئا ما.

- أوه!

أردفت الفتاة مشدوهة البال.

بقيت مخيلة مارغريت منذئذ منشغلة كليا بغجر الماء، فقد خلقوا من نار أمام أعينها، فجذبتها الشعلات المائية التي ضاعت في منتصف الليل كأطياف من نحاس كشخصيات دخانية عديمة الثقل.

لم ينفعها شرح أبيها كليا، ما عدا في نقطة واحدة، حيث إن رجال الوادي هم أحياء محسودون، وبالنسبة إليها كانوا، بالاضافة الى ذلك كائنات رائعة وظريفة.

«زمن بعد ذلك» امتثل إيوخين لوعده وذهب بها للتعرف على «سان خوان دي برخا» حيث الوادي يمر عبر القرية وهو يداعب قواعد المصلى القديم والمسكن ذي الضفافة الشبيهة بالأدراج. لاحظته مارغريت كله بعينين حريصتين ومتطلعتين ولكنها شكت في أن هناك ولدت الشعلات التي جاءت بغجر الماء.

حركت مخيلتها وأبدعت نظرية، فأعطت لهم اسما جد مناسب مع أصلهم الغامض، فسمتهم رجال القمر، وقد كانت جد مقتنعة بأنهم أتوا من كوكب ليلي شاحب بلونه وسكونه وبقدره الغامض.

قالت: الوديان تنزل من القمر واستنتجت بمنطق خيالي: نعم الوديان هي طريقهم من المؤكد أنهم رجال من القمر.

وفي لحظة كانت وحدها قد عرفت ذلك، بينما إلسي وإيوخين انفلت عنهما سرها. لم يمض وقت طويل على مجيئهم مباشرة من ألمانيا الى مصنع تكرير السكر لمنطقة «تيكواري دل غويرا» بعيد نهاية الحرب الكونية الأولى.

هم الذين جاؤوا من الخراب والجوع تصوروا في البداية ساحل تيكواري مكانا مناسبا لهم، الوادي الأخضر، سحب من الدخان الجلي مرطبة برياح الشمال، هذا المعمل الذي يبدو بالكاد بدائيا ويتبادر للذهن على أن الأكواخ الريفية والماسورات الصفراء معلقة بذبذبات الشمس كما لو في نسج عنكبوتي مغبر.

بعد ذلك فقط، اكتشفوا الخراب الذي يحيط بهذا النسيج العنكبوتي حيث الناس والزمن والمواد مسجونون في عصبيتهم اليابسة الضاربة الى الحمرة والمطعمة بيخضور الدم. لكن المراكب وصلت الى معمل تكرير السكر في لحظة هدوء نسبي. وهو لا يريدون إلا أن ينسوا، النسيان والابتداء من جديد.

قال إيوخين ضاغطا قبضتي يديه ومبتلعا الهواء بجرعات كبيرة:

ـ كان هذا المكان جميلا يوم جاؤوا.

إنه شيء أكثر مما يتصور حيث كان الأمل في نبرة صوته وفي حركته.

ـ كان عليه أن يكون كذلك.

علقت إلسي بجمالها البدوي ذي النكهة البارفارية. كان وجهها ملطخا بالتربة، وكانت ذابلة بذكريات عنيدة.

تحولت مارغريت من الطفلة البهية الى الدمية الفرفورية الناعمة والهادئة بعينيها البراقتين، وشعرها الفضي السبط اللامع. جاءت بثوبها الصغير من الفانلة متسخا تماما كأحذيتها المرقعة. جاءت مشرئبة في الأيدي الموشومة والخشنة لا يوخين ذو الوجه الناشز الذي يتقطر منه العرق على ركبتي ابنته.

قطنوا في الأيام الأولى كوخا من حديد عتيق خلف المعمل، وكانوا يأكلون وينامون خلف القراص والصدأ، لكن المهاجر الألماني كان خراطا ميكانيكا ماهرا حيث عينوه على رأس ورشة الاصلاح. وقد خصصت له الادارة آنذاك المنزل الأبيض بسقف من التنك والكائن في هذا المنعرج المنفرد من الوادي.

مات أول معطي اسمه لمشروع «سيموت بونابي» منتحرا، لهذا فقد حذر أحد العمال الميكانيكي الألماني.

ـ ألم يبلغك أن «دون ويغين» كان يمشي في الظلمة تجاه المنزل الأبيض ليلة حزن «يولوخيو بينايو» الخلاسي المنتحر. وكنا قد سمعنا عويله.

كان إيوخين بليكسنيس لا يعتقد في الخرافات، وقد استقبل التحذير بقليل من السخرية التي نقلها الى إلسي، هذه الأخيرة التي كانت بدورها لا تعتقد في ذلك. لكن الاثنين وجها اهتماما بالغا صوب مارغريت التي ستشك حتى في حادث النكبة الحاصل هناك حوالي بضع سنوات.

كما لو عرفت ذلك بالبداهة، ففي البداية رغم وجودها داخل كوخ الحديد العتيق، فانها كانت تبدو خائفة وقلقة خصوصا في الأمسيات وعند حلول الليل، صراخ القردة في الضفة الغابوية تجعلها ترتعش فتهرول ملتجئة الى أذرع والدتها.

- إنهم في الجانب الآخر عزيزتي ولا يستطيعون عبور الوادي.

هدأتها إلسي.

- إنها قردة صغيرة تبدو كالعوبات وهي لا تسبب أذى.

فطلبت مارغريت بكل مرح.

- ومتى سأملك واحدا؟

- سنكلف أحد حطابي المصنع أو أحد الصيادين باحضار أحدها.

ولكن كانت دائما خائفة وقلقه، إذ حدث ذلك عندما رأت الغجر بين الشعلات ليلة سان خوان، إنه تغيير عجيب أثر فيها فجأة، وطلبت منهم أن يذهبوا بها الى الوهدة العالية من الحجر الكلسي التي تقع بالكاد فوق الماء.

ومن هناك كانت تلمع مصطبة الرمل للضفة المحاذية التي تغير لونها مع سقوط الضوء، كان مشهدا جميلا. لكن مارغريت كانت تركز نظرها على تقوسات الوادي، يبدو أنها كانت تنتظر مرور الغجر باشتياق لا يكاد يغدو مراء.

ينزلق الوادي بنعومة مع جزرها ذات النباتات السوداء المكللة بالرغوة وأغنية السنونو التي ترن في الأجمة كناقوس مجهول في الغابة.

لم تعد مارغريت قلقة ولا خائفة، انتهت محتفية بالضحكات والتصفيقات للطفر المفضض للأسماك وسقطات الرفراف الدوارية التي بها يغطس بحثا عن غنيمته.

بدت منسجمة كليا مع الوسط وكان مللها الدفين جد قوي الى درجة انقلب الى فرح، عندما حدث ذلك، قال إيوخين بانعطاف عميق في صوته:

- هل رأيت إلسي! أعلم أن هذا المكان جميل.

- أجل إيوخين إنه جميل لأنه مكن ابنتنا الصغيرة من الضحك.

عانقا وقبلا مارغريت، بينما الليل يلتهم الوهدة العالية كنورية كبيرة سوداء ملأى بالعطر وبالهدوء واليرعات عدا المرآة المرتعشة بالماء وبالنار البيضاء ونائمة بالرمل.

- انظرا، تبدو الآن كبدين يريد أن يطفو فوق الماء.

علقت مارغريت ضاحكة. وفكرت إلسي في المحصول الكبير من حليب أنثى الخيل في قريتها، بينما فكر إيوخين في الجليد الأبيض حيث تعرقل مركبه عن الابحار في إحدى الليالي قرب «ساخر راك» متتبعا غواصة انجليزية خلال الحرب.

وفي الصباح جاءت الغسالات حيث كانت أصواتهن وضرباتهن تصل حتى الوهدة. خرجت مارغريت مع أمها لكي يرينهن يعملن. ماء القلي دنس الماء الأخضر على طول رباط رمادي ينزل في مجرى الوادي على طول الضفة على شكل حدوة.

وفي الواجهة، مصطبة الرمل تتلألأ تحت أشعة الشمس وعبرها يرى اجتياز ظلال العصافير. وذات صباح رأوا على الشاطئ تمساحا أمريكيا ممددا بذيل، ذي قشور وظهر مسنن.

- هل هو تنين، ماما.

صرخت مارغريت ولكنها الآن لا تشعر بالخوف.

- لا عزيزتي، إنه تمساح.

- كم هو أنيق يبدو كأنه من حجر وطحلب.

مرة أخرى، وصلت نبلة طائرة ما بين أنبار تبن على مقربة من الدار مخلفة في أعين الألمانية الصغيرة حنانا متوحشا متقززا كما لو رأت قطعة عشب على شكل قلب فأر من الغابة، فولته مدبرة ومرتجفة.

كان مرة أخرى، نوعا من أنواع الببغاء

بجسم أحمر قان مضحك، وصدر نيليجي أخضر وأجنحة زرقاء وبذيل طويل أحمر وأزرق ومنقار قرني أعقف وقوس قزح من قلم، ونعيق أبح جاثم فوق غصن الشجرة.

ومرة أخرى أفعى بلون مرجاني تلك التي قتلها إيوخين بين روث مربع المواشي بالمدية، هكذا اكتشفت مارغريت الحياة والخطر في عالم الأوراق الناعم، الفظ، البعيد الأغوار، كان ذلك هو كل ما يحيط بها في جميع الاتجاهات، وبدأت مارغريت تعشق ضوضاءه، لونه وسره يضاف الى ذلك الوجود اللامرئي لغجر الماء.

في ليالي الصيف، وبعد تناول العشاء يخرج الثلاثة القاطنون في البيت الأبيض الكبير للجلوس فوق الوهدة، ويبقون هناك للاستمتاع، ببرودة الهواء حتى يغدو الناموس والحشرات غير محتملين. كانت إلسي تغني بصوت متوسط أغاني لقريتها المحلية فما تلبث أن تتلاشى بين الحجر أو تختلط بالعديد من الحركات المرتشعة كما لو أن الصوت يرن في أنابيب مائية.

تمدد إيخوين فوق الكلأ واضعا يديه تحت رأسه بعدما تعب من عمل المعمل، وكان ينظر الى أعلى متذكرا مهنته المفقودة السابقة كبحار، حيث كان وحده أمام السماء الحلزونية الشاسعة والخضراء الضاربة الى السواد فترتسم سقاطات المسج في أعماق أعينه تماما كمخرطته.

ولكنه لا يستطيع إبطال انشغاله بأنه كان يعمل في مهنته السابقة بدون راحة. فالحظ هو للرجال في المصنع ذوي الصدور المضطهدة التي ما فتئت تحتضن التمرد. كان إيوخين يفكر في عبيد مصنع تكرير السكر وكانت مخيلة مارغريت الصغيرة تحلم وقد كانت خلافا لذلك مع الرجال الأحرار للوادي ومع الحكاية المختلفة لرجال القمر حيث كانت كل ليلة تنتظر نزولهم عبر الوادي.

على مدار هذه السنة ظهر الغجر مرتين أو ثلاثا تحت ضوء القمر أكثر منه تحت لمعان الشعلات وكانوا قد ظفروا بجوهر ميثولوجي حقيقي من قلب مارغريت.

ذات ليلة أنزلوا سفينتهم على الرمل، وقاموا بإشعال شعلات صغيرة وذلك قصد شواء حصتهم من الصيد وبعد أكلهم استسلموا لرقصة ايقاعية غريبة على ايقاع آلة كقوس صغير يخترق كلا رأسيها حبل حتى منتصفها والمبطن برباط جلد الحيوانات الثديية وقد مرر العازف حبل القوس عبر أسنانه فانتزع دويا أصم عميقا كما لو استفرغ في كل شهقة ضرب رعد مكوم من معدته.

طوم - طوم - طوم.. طام - طام - طام.. طا - طام.. طو - طو.. طا - طام.. طام.. طام - طا - طا، ترنيمات ايقاعية دافئة في جبال آلة الغوالامبو الموسيقية وفي الطبل المسأي وبمجموع أسنان العازف.

كانت ترن أضلعه وجلده النحاسي ومعدته الهوائية بالطبل المجلد والمهتز بموسيقاه النخاعية الدفينة المنبعثة في ليلة الوادي التي كانت تهز الأرجل الفطساء والأجساد الظلية في الدخان الأبيض للرمال.

طوم - طو - طوم.. طام - طا - طام.. طو - طوم.. طو - طوم م م.. اتزن تنفس مارغريت ودوي آلة الغوالامبو. وأحست أنها مقيدة بخفاء النبض الموزون المتوافق في الوهاد. توقفت الموسيقى وبدأ التشريح الأسود للمراكب في الحركة وكانت مقدماتها ذات المجادف الطويلة التي تبدو وكأنها تمشي فوق الماء فتبتعد فوق أخاديد الزبد رويدا رويدا حتى تضمحل في العتمة الزرقاء المخططة باليراع. كانت دائما تنتظرهم وفي كل مرة بشكل منفعل، كما تعرف متى سيظهرون وكان يعمها

اضطراب غريب قبل أن يحط أول مركب على بعد مسافة طويلة من المنعرج في عمق مجرى الوادي.

انبعث الصوت الصبياني لمارغريت ممزقا بالتوتر:

- إنهم يأتون من هناك!

قاطع إيوخين الترنيمة الأغنة أو هدوء إلسي منتصبا مذعورا.

- كيف عرفت ذلك عزيزتي؟

كان ذلك أكيدا. هنيهة بعد ذلك موت المراكب مسرحة شعرها المستعار بأوراق الوادي الخضراء، يخفق قلب مارغريت بقوة، وتتدحرج أعينها الصغيرة في آثار مخور السفينة على الماء الى أن يختفي آخر مركب في المنعرج الآخر وراء اللمعان الطيفي لمصطبة الرمل التي شملتها مساحات الظل.

في تلك الليلة كانت الصغيرة مارغريت ترغب بالبقاء على الوهدة حتى الصبح لأن صعالكة الوادي الصامتين يستطيعون الرجوع مع التيار في أية لحظة.

شجبت مارغريت قائلة:

- لا أريد الذهاب للنوم.. لا أريد الدخول بعد، لا يعجبني المنزل الأبيض أريد البقاء هنا!.. هنا!

في اللحظة الأخيرة تمسكت برفات أعشاب الوهدة، وكان عليهم أن يقتلعوها من هناك كليا ولهذا فقد عانت مارغريت نوبة عصبية شنيعة أدت بها الى البكاء وتغير حالها الى ارتعاش عمها طول الليلة، لكن صفاء السحر وحده هو الذي استطاع أن يهدئ من روعها.

بعد ذلك، نامت مارغريت قرابة أربع وعشرين ساعة مع حلم مغموم وجامد.

قالت إلسي لزوجها: لقد أعل مشهد الغجر مارغريت.

- لن نخرج للوهدة.

قررت منشغلة في صمت.

فوافقها إيوخين.

- سيكون ذلك أحسن.

لن تعود مارغريت لرؤية رجال القمر في الأشهر القادمة. وذات ليلة سمعتهم يعبرون قناة الوادي وكانت راقدة على سريرها السفري، فكبحت بكاءها في هدوء لكن كان على أنينها أن يفضحها. خمد نباح الكلاب في الليلة العميقة أو الخرير الخفيف للمراكب المخدوشة بالأحجار الفوسفورية. أصبحت مارغريت تراهم أمام أعينها. فخبأت رأسها بالأغطية، فجأة أصبحت مارغريت تراهم أمام أعينها. فخبأت رأسها بالأغطية، تخيلت نفسها - في طاقة هامة من الخيال - انها تسافر مع غجر الماء جالسة، ثابتة في واحد من المراكب. نامت منشغلة بهم وحالمة معهم في حياتها البدوية الجبلية منزلقة بدون هدف عبر أزقة الأدغال المائية. كان غمها يبتدئ مع اليوم حيث لم يحدث لها أمر أسوأ من منعها الخروج الى الوهدة، فتعود الى قلقها وحزنها وتمشي في المنزل كظل مهانة نفورة.

وفي سر بلغت كره كل ما يحيط بها: مصنع تكرير السكر حيث يعمل والدها والمكان المظلم الذي يقطنونه وغرفتها ذات النافذة الكائنة تجاه الوهدة والمكان المظلم الذي يقطنونه وغرفتها ذات النافذة الكائنة تجاه الوهدة ولكن حيث لا يمكنها لمح معبوداتها المائية عندما تكون وحيدة في الليل وتسمع احتكاك المراكب فوق الوادي. على الرغم من كل ذلك، أصبحت مارغريت تتحسن شيئا فشيئا الى درجة ظنت معها أنها نسيت رجال القمر.

عاد المنزل يطفو بالاطمئنان لقاطنيه الثلاثة ككتلة جليدية فاترة في ليلة مدارية، ومن أجل الاحتفاء بذلك، زاد إيوخين وشما آخر على تلك التي كان قد وشمها

في حياته السابقة كبحار، في الصدر وفوق القلب مع مخطافين من الصليب، رسم بحبر أزرق وجه مارغريت الذي يبدو واضحا.

- الآن لا يمكنك أن تمحي من هنا عزيزتي، أملك صورتك تحت الجلد.

كانت تضحك فرجة وتعانق بحنان أباها.

هكذا جاءت مرة أخرى ليلة سان خوان، ليلة الشعلات المائية.

تناول إلسي وإيوخين ومارغريت عشاءهم في المطبخ عندما بدأت الجزر الصغيرة في النزول الى الوادي. وذهّب اللمعان المتيم الذي يمتطي القناة الصخرية وجوههم. كان الثلاثة يبدون جديين، مترددين ومتبصرين، وفي الأخير ابتسم إيوخين وقال:

- نعم عزيزتي سنذهب هذه الليلة الى الوهدة لنرى مرور الشعلات.

وفي ذلك الوقت بالذات، وصلهم عواء حيوان ممزوج بصراخ رجل في موقف حرج، تعاود سماع العواء مع نغمة معدنية يصعب وصفها فجأة ثم سماع مواء عنيف لنمر على بعد شبرين من صخرة فولاذية ممزقا الصورة الزجاجية. خرج الثلاثة مهرولين باتجاه الوهدة، كانوا يرون عبر لمعان الشعلات وفوق الرمال غجريا يصارع شبحا يتمدد ويقوم بقفزات هائلة كخذروف فضي أزغب مرشوق بحلزونية حواليه.

- إنه نمر الماء!!

صاح إيوخين في فزع.

- أي هول؟!

تفوهت إلسي.

أطلق الغجري طعنات سكينية يائسة يمنة ويسرة لكن الفريسة كانت سريعة كالضوء تدور في الهواء غير مضرورة قاطعة رأس المدية. ينزل بقية الغجر السفينة على الرمال وقد كان من الواضح أنهم لن يصلوا في الوقت المناسب وذلك قصد تطويقه وإبادة الوحش. وكان يسمع انتحاب النساء وصراخ بسالة الرجال ولهاث نباح الكلاب.

استمرت المبارزة الفظيعة برهة، ثوان معدودة بعد ذلك، كان الغجري قد أصيب بقناة دموية من غدته الدرقية الى فم المعدة. واستمر الوحش قافزا حوله بمرونة لا تصدق. وكان يرى شعره اللامع والملطخ بدماء الغجري. أصبح الآن الشبح ممزوجا بالحمرة، قبسة مجنحة بذيل طويل سديم، مهزوزا من مكان لآخر بوثباته العظيمة، ناسجا رقصة المقاتل حول الرجل المكفهرة. قفز مرة أخرى الى حنجرته وبقي ملتصقا بصدره لأن ذراع الغجري كانت قد استطاعت أن تحيط به دافعة المدية في ظهره حتى المقبض، كما لو أن النصل دفن في صدره فانسكب فيهما معا.

مرة أخرى بقي الغجري والوحش مستويين في هذا العناق الغريب كما لو كانا يتدللان ببساطة في ظل صداقة عميقة وأليفة ومتفاهمة. وبعد ذلك مال الاثنان فوق الرمال وبين البريق المتذبذب الواحد فوق الآخر، وبعد لحظات بقي الحيوان جامدا، بينما لازالت أذرع وأرجل الرجل تتحرك في جشع مشنج بالحياة كانت إلسي تخفي وجهها بيديها وكان الرعب يخنق تأوهاتها بينما كان إيوخين صلبا وشاحبا بقبضتي يديه الغارقتين في بطنه. مارغريت وحدها هي التي تأملت الصراع بتعبير غائب وعديم الاحساس كانت أعينها الجافة واللامعة تنظر الى أسفل بتركيز مجرد في اللاوعي الجامد أو في الدوار. وحده كان إيقاع تنفسها أكثر تهيجا مع الميثاق الغامض لكائنات الوادي الإلهية. وكان الهول قد اخترمها. كانت الشعلات

تجذف في المنحدر المزين في خط مستقيم، كانت بدورها بالكاد أحياء إلهية روحية صغيرة أو وهمية.

يبدو أن الغجر أصبحوا لا يدرون ما يفعلون، البعض منهم رفع وجهه تجاه عائلة بيلكسنيس وأشاروا بإيماءات وعلامات مبهمة: إنه المسكن الوحيد في تلك الأمكنة الصحراوية، هكذا تحدثوا. وفي الأخير حملوا الجريح ووضعوه في مركب، فقطع الأسطول الصغير الوادي وعاودوا النزول من سفنهم وتسلقوا الوهدة، كانت ترى وجوههم القاتمة الهندية وأعين الصبية تحت شعر منفوش وجاف كعرف أسود وفي كل عين ترتسم شعلة فتاة. كانوا يتسلقون ووجوههم المركنة تصعد كوجنتين من حجر أخضر، وحبال السرة النحاسية التي تشبه حفن الكرم، والأيدي الضخمة ثم الأرجل القرنية الفطساء في الوسط، يصعد الميت ملطخا بالتراب، ووراءه تصعد النسوة لابسات أسمالا نحيفة وعظيمة الأثداء، ويتسلقن ثم يزحفن الى الأعلى كظلال ملتصقة بالوهدة الساطعة فتصعد معهم شرارات الشعلات، وتصعد أصوات حلقية وكان يرافق أنين الغجري المجروح صعود نتانة الأعشاب المائية والسمك المتعفن وعرق الغجر.

صعدوا ثم صعدوا.

- هيا عزيزتي!

ثم جرتها إلسي من يديها.

عندما وصل الغجر للمنزل، أحضر إيوخين قنديلا من المطبخ وأخرج من الدهليز سريرا من نسيج جلدي وأمر عن طريق إيماءات بوضعه داخله بعد ذلك خرج مهرولا باتجاه المستوصف وذلك قصد التأكد إن كان مازال بامكانه إحضار إغاثة للضحية، وكان يصيح من خلال السور المحاط بالأسلاك.

- سأعود فورا إلسي! أعدي ماءً دافئا ووعاء نظيفا.

ذهبت إلسي الى المطبخ مصابة بالدوار وخائفة. وكانت تسمع وهي تعمل بعشوائية تحت ضوء أحمر ناقص، وكان الاناء يحدث صدى فوق الفرن. يرتطم الوميض المدخن للقنديل بالجدران فتظهر الأطياف المتحركة للغجر الثابتين والهادئين حتى إن أنين الأغواني وقد انقطع.

يسمع تقطر الدم على الأرض. من بين تلك الأجساد الجلدية كانت مارغريت ترى الرجل الضخمة للغجري الممدد فوق السرير. اقتربت قليلا، الآن أصبحت ترى الرجل الأخرى. كانتا كصفيحتين صلبتين، بالكاد بدون أصابع وبدون كعب، مجتازة بشقوق عميقة من الشرائح، تسببت مقدمة المركب في حفرها هناك على نحو فراسخ وفراسخ، سنوات وسنوات من قدر التشرد عبر الأزقة النهرية.

فكرت مارغريت بأن هذه الأرجل لن تمشي الآن فوق الماء، فعمها القلق، أغلقت عينيها فكانت ترى الوادي بأمواجه الصغيرة المزبدة كما لو كان موشوما بالحباحب والرائحة المسكية والأريج الجبلي والخشن لغجر الماء يعم المنزل، كان يصارع ضد حضور الموت الداجي، ارتفع قليلا عن الأرض قلب مارغريت المتقلب، فتنفست كل ذلك بقلق، كانت رائحة الحرية والحياة المتوحشة.

كانت تمحي من عقل مارغريت في تلك اللحظة أشياء كثيرة فتزيد إرادتها صلابة حول تفكير مرسخ ومتوتر كانت تحس بنموه داخلها.

حفزها هذا الاحساس فاقتربت من غجري طويل ومسن، الأكبر سنا من الجميع والذي ربما هو الرئيس. بسطته يدها اتجاه اليد الكبيرة القاتمة وبقيت متعلقة بها كفراشة صغيرة بيضاء جاثمة

فوق حجرة من الوادي.

استمرت الشعلات في النزول فوق الماء وكان الدم يتقطر فوق الأرضية، بينما بدأوا في الخروج. وخلال بضع لحظات احتكت أرجله الصلبة المشقوقة ذات القشور بأرضية الساحة الموازية للوهدة محدثة إيقاعات سريعة. وكانوا يمشون مبتعدين فتنقطع الضجة، ويعاود سماع أنين الميت المهمل في الدهليز، حيث لا يوجد أحد.

خرجت إلسي من المطبخ فأوقفها الرعب والهول لحظة، كحمام جيري صاف فتشقق لحمها الذائب واصطدم بالفراغ والجدران البيضاء المشققة.

- مارغريت، عزيزتي!

فجرت باتجاه الوهدة، وكان تشريح المراكب يوسع الهوة بين الشعلات، فيبرز اللمعان شعر مارغريت الناصع لحظة قبل التلاشي في العتمة، كانت تبتعد كفتاة قمرية في واحد من المراكب.

- عزيزتي؟!..

وعادت إلسي الى المنزل مهرولة حيث جرتها بقية أمل غريزي، لا، ربما لا لم تذهب.

- عزيزتي..! عزيزتي.

كان صراخها أليما وجافا حيث وصل منذ الآونة هاته الى إصرار جنوني. فوصلت في اللحظة التي استيقظ فيها الغجري من السرير وتحول الى خلاسي عملاق، فسمعته يضحك ويبكي، رأته يمشي كأعمى ضاربا بنفسه عرض الحائط باحثا عن مخرج لا يجده.

- عزيزتي، عزيزتي!

فيجيبها رعد أصم، ينبعث من الوادي فيسمع الفضاء السمعي للوادي المحترق. المشتعل تحت السماء السوداوية. إنها آلة الغوالامبو الغجرية، كانت إلسي تقترب ممغنطة بهذا النبط المشؤوم الذي يعم الآن كل هذا الليل، داخله كانت هناك صبيتها العزيزة. حدقت الى اتجاه أسفل من الوهدة فرأته مجموعة من الأجساد، كانت أجساما ظلية بدون رؤوس اجتمعت للرقص فوق الرمال على نغمات الطبل المسامي طوم - طوم - طوم.. طام - طا - طام.. طام - طام.. طوم - طو.. طام - طام - طام، الأرجل الفطساء والأجساد الظلية بين الدخان على الرمل الأبيض.

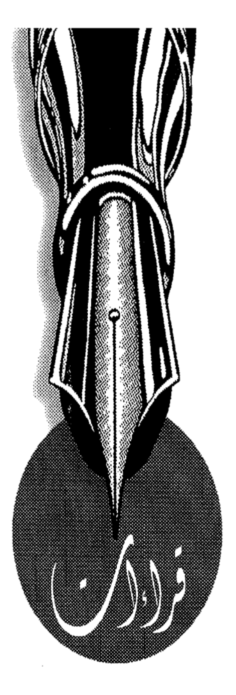
كانت الأسنان الترابية الهائلة من النار والرياح تمضغ حبال ماء الغوالامبو فيستفرغون بوائك الرعد الساخن فوق الصدغ الطحيني لإلسي.

طوم - طوم - طوم.. طام - طام - طام.. طو - طوم م م..

كان الطبل المسامي الأصم والمتضاعف الايقاع يخمد شيئا فشيئا، وفي كل مرة كان وقعه بطيئا وضعيفا. كانت تسمع في الأخير، فقط قطرات من الدم تترقرق على الأرض.

الهوامش

1) El ruisenor de la aurora yotros poemas
2) El naranjal
3) Hijo del hombre
4) Yo el supremo
5) El trueno entre las hojas
6) Los carpincheros
7) بافاريا إقليم في ألمانيا الجنوبية.
8) آلة الغوالامبو، أو كما يطلق عليها في أفريقيا السوداء بـ Khun وهي عبارة عن قوس نصفه دائري يمر عبره وتر مشدود من جهتيه.
9) المنتسب الى قبيلة من الهنود الحمر أفرادها منتشرون في أمريكا الجنوبية من فنزويلا الى بارغواي.


قراءات

يعقوب السبيعي في ديوانه الأخير

إضاءات الشيب الأسود

● دكتور: مختار علي أبوغالي

لأن الشعر يحتل أوسع رقعة من الوجدان العربي على مدى يربو على ستة عشر قرنا من الزمان، ومايزال يحاول جهده في الحفاظ على هذه المنزلة في حاضرنا حتى لو زاحمته الرواية على مكانته، كان لزاما على النقد المعاصر أن يتابع المنتوج الشعري المعاصر بما يستحقه من التقدير، حتى نستطيع - على الأقل - أن نخفف من شكوى الشعراء التي تكررت في العقود الأخيرة من إهمال النقد في متابعة الإصدارات الشعرية من جهة، وإغراق النقد المعاصر في التنظير والتغريب من جهة أخرى حتى أصبح في غموضه يسابق شعراء الحداثة، فبدلا من أن يعمل على تقريب الشعر الحداثي من القارئ زاده هو الآخر غموضا جديدا، فاجتمع على القارئ المسكين جهتان تسابق كل منهما الأخرى في التعمية والتعقيد، والنتيجة الحتمية لهذا التركيب المزعج في الساحة الثقافية هي اليأس الذي ينتاب القارئ العام من الجهتين معا: الشعر والنقد على السواء.

ومن حسن الحظ للقارئ العادي، أن الشاعر الكويتي يعقوب السبيعي ليس من المدرسة الشعرية التي أشرنا إليها، كما أن صاحب هذه الدراسة كثيرا ما كان ينحو باللائمة على هذا الضرب من النقد المغالي في التنظير والإغراب، وكان يفضل في سلوكه النقدي أن يكون على مقربة من القارئ، دون أن يغفل نصيبه من الانجازات النقدية المعاصرة المنفتحة على الثقافة العالمية، ودون أن يقطع صلته أيضا بالتراث، وإنما يحاول جهده أن يفتح النوافذ بين التيارين للتحاور والتفاعل

الخلاق، على شريطة أن يكون القارئ العادي حاضرا في حوار الثقافتين، لأنه المعني بالأمر أولا وأخيرا، ولعله الخسارة الكبرى التي نسيها الحداثيون الجدد شعراء ونقادا.

١ - عن الموضوعات

وهي الميادين التي حامت حولها تجربة الشاعر في هذا الديوان.. وهنا نجد في الديوان سبعا وعشرين قصيدة، وهي موزعة بين ثلاثة موضوعات، جاء في صدر الديوان عشر قصائد متتالية، يضاف إليها قصيدة بعنوان «جامعة الكويت»، فهذه إحدى عشرة قصيدة، وجميعها تصب في تجربة مرة وأليمة هي غزو الكويت، وهو قدر يربو على ثلث الديوان، ولا يستكثر هذا القدر على الشاعر في بابه، فالوطن هو الإطار العام لكينونة الإنسان، والمدى الفسيح للتجليات، وما بين سمائه وأرضه تسبح الأحلام والعواطف والأماني صغيرها وكبيرها، والاعتداء على الأوطان اغتيال لجميع القيم الإنسانية، ومن هنا كان الدفاع عن الوطن ذروة التلاقي بين المواطنين جميعا مهما اختلفت مشاربهم واشتجرت آراؤهم، وحتى لو اختلفت أديانهم، ومن هنا أيضا كان التعاون مع الغزاة هو المفهوم الوحيد الذي لا خلاف عليه لما يسمى بخيانة الوطن، وهو الخيانة العظمى التي لا يقبل فيها دفاع.

ونحذر هنا مما قد يتبادر الى بعض الأذهان من احتساب هذا اللون من شعر المناسبات، الذي لقى حملة عليه منذ المدرسة الرومانسية، ولست أدري كيف نسوي بين اغتيال وطن بأكمله وما سمى بالمناسبات من تهنئة بمولود، أو ترقية في منصب، أو شفاء مريض، وما الى ذلك مما يدخل في إطار المجاملات الاجتماعية التي لا ترقى بطبيعتها الى تجربة شعرية؟

وبعيدا عن الاستطراد يكون الشاعر قد أدى واجبه الوطني في محنة الكويت، وإن كان الواجب الشعري لا يقاس بالكم حتى لو وضعناه في الحسبان.

ويجيء بعد شعر الوطن مباشرة قصيدتان، الأولى بعنوان «الأربعون» يعالج فيها علاقته بالزمن، وتليها قصيدة شكر، شاء الشاعر ألا يصرح باسم من وجهت إليه، لحاجة في نفس يعقوب، وحسنا فعل، لأنه بذلك حرر القصيدة من عنصر الذاتية، واتخذ لها عنوانا شعريا في شكل حكمة هو «لا يشكر الله من لا يشكر الناس»، فخلع على القصيدة ثوب الموضوعية.. وهناك قصيدتان يختلط فيهما الحب بالزمن - زمن ما بعد الأربعين - وفيما عدا ذلك تتمحض سائر القصائد في الديوان للحب والغزل.

فإذا ما اعتبرنا وطنيات الشاعر مرتهنة بأحداث غير عادية في حياة الوطن، تجعل من القول الشعري ضربة لازب ليس في مقدور الشاعر أن يتهرب منها، بل ليس مسموحا له بذلك لو قدر، فإن تجربة يعقوب السبيعي في مسارها الطبيعي وغير الاستثنائي تتمحور حول الحب والغزل، أي أن التجربة في مظانها أقرب الى الذاتية - كما تكشف عنها طرق الأداء - أي أنها لم تتجاوز المرحلة الرومانسية، وهذا هو الطابع العام، وليس حكما قيميا بقدر ما هو توصيف للتجربة، وعلينا أن نكون على دراية بأن التجربة العالمية، بعد أن تجاوزت الرومانسية وارتادت افاقا شاسعة، حاولت الاستدراك على نفسها وعادت من جديد الى ما يسمى بالرومانسية الجديدة.

ـ قراءة في المعاني الجزئية: نستطيع أن نقول إن الشاعر بوجه عام يحاول انتقاء معانيه والتأنق فيها، تماما كما يتأنق في ألفاظه وموسيقاه، وهذا هو الإطار السائد في شعر الشاعر، ولا يحتاج الى شواهد لأن الاصطفاء هو الأصل في معانيه الجزئية، ومع ذلك لابد لنا من عدة وقفات عند هذه المعاني.

الأولى.. معان تحتاج الى كد ذهني للوقوف على المراد منها ـ ونحترز فننبه الى أن هذه المعاني شذت عن السمات المعهودة في شعر يعقوب السبيعي ـ ومن ذلك قوله في قصيدة «أتدرين؟»:

وترهقني الثواني فهي دهر
بطيء قد تنكر كالسريع (ص 96)

فالشعور بثقل الزمن مع تباعد الأحباب معنى مسلم به، أما تشبيهه بالسريع وكون وجه الشبه هو التنكر فهذا هو الكد الذهني الذي لا يطيقه الشعر.

ومنه قوله في قصيدة «جمرة الاحتمال»:

إن السبيل إليك خيبة عائد
بخطى الى من لا تقيه عثارها (ص 139)

فالذهن يتوقف ويتأنى حتى يعرف ما إذا كان الشاعر ذاهبا أو عائدا، وفي اعتقادي أن الذي أوقع الشاعر في الذهنية خلال هذين البيتين غرامه الشديد باللعب على أنغام التناقض وهو من أبرز الأدوات التعبيرية المصاحبة للشاعر منذ بداياته حتى الآن.

ومن ذلك البيت الذي يقول فيه:

صيريني ببسمة منك قلبا
فوق ثلج خلف الشفاه تزلج (ص 145)

إن شفاها يتسع جانبها الخلفي لثلوج يتزحلق عليها أبوزيد لهي ميدان لرياضة التزحلق على الجليد، نحن ندرك المعنى اللطيف في النية الطيبة التي تسعى الى وصف الأسنان بالبياض والنقاء، لكن أين هذا من إيحاء الصورة؟

الثانية.. بعض السلبيات في المعاني الجزئية آت من كون الشاعر يكتب في غير الموضوعات التي يتألق فيها، ويعقوب السبيعي ليس من الشعراء الهجائين، ومن هنا نراه يخاطب رأس النظام العراقي بقوله:

فوق صدغيك نعل داري الأبية
يا بن تكريت، يا بن غير السوية

لا يختلف اثنان ذوي عقل وخلق على حجم الكارثة التي حلت بالأمة جراء غزو الكويت، والمعاني التي دمرها معاني جليلة وعظيمة ومقدسة، ومجالات القول فيها ما يجعل القاصي والداني يتعاطف مع القائل على أقل تقدير، اعلم يا أخي الشاعر أنك تخاطب كبار النفوس بالدرجة الأولى، فلتكن معانيك على قدرك وقدر قضيتك وقدر الذين تحترمهم ويحترمونك.. وأنت لست في القصيدة نفسها ما يليق بكل ذلك.

الوقفة الثالثة: عند بعض المعاني الجزئية التي تستمد خصوصيتها الفائقة ليس من جمالها الذاتي، بل لأنها تجيء نقيضا للمعاني التي سادت فضاء القصيدة قبلها، فهي تنعطف بشدة الى قلب ما كان سائدا وإعادة النظر فيه من جديد على ضوء من هذا المعنى الجزئي الطارئ على السياق.

قصيدة «قوة الضعف» مثالية تكشف عن الحقيقة الشعرية الكامنة في يعقوب السبيعي عندما يتغزل، والغزل هو المناخ الشعري الذي يرقى فيه الى منتهاه، حيث تصل غنائية الشاعر ذروتها، والمعاني التي تسود القصيدة غاصة بالسمو والعفة والطهارة والنقاء، مع الحرص على إظهار اللوعة والحرقة والصبابة، وهي

السمات السائدة في أدب الفروسية، حتى إذا جاء آخر الأبيات، قرأنا في الشطر الأخير منه عبارة اعتراضية غيرت من كل ما سبق، والبيت هو:

يا حبيبا غادر اللقياكما

جاءها - يا حسرة القلب - نقيا (ص 92)

إن أسلوب الندبة «يا حسرة القلب» جملة اعتراضية، وهي في لغة النحاة لا محل لها من الإعراب، هي لا تعترض كلمة «نقيا» الذي جاءت بعدها فقط كما هو الحد النحوي، بل انعطفت بحدة الى سائر المعاني في العشرين بيتا السابقة، وكأن كل ما سبق من طهارة ونقاء وعفة لم يكن مقصودا، وهذا هو السر الفائق في إمكانات العبارة، تدلف هكذا ببساطة غير عادية لتغير مسار القصيدة من طريق السلامة العادي المألوف، الى طريق الندامة غير العادي، هذه هي اللمسة السحرية التي يتركز حولها التفجير الشعري إذا أحسن استخدامها.. إن الاعتراض - الذي لا محل له من الإعراب عند النحويين، وهو اعتراض على النقاد - هذا الاعتراض أنقى وأطهر من النقاء السابق عليه، لأنه أقوم نفسا وأصدق شعرا، حيث جاء على هيئة اعتراف بالواقع النفسي الذي لا يجرؤ على البوح به إلا من أوتي قدرا كبيرا من الثقة والشجاعة الأدبية.

وحتى لا تكون الجملة الاعتراضية السابقة سهوا، أو مما يجيء عفوا الخاطر ولا يعد في حساب الشاعر، فإن هذا المعنى الجزئي تكرر عند الشاعر، مثلا في قصيدة «كنا وأمسينا» فالشاعر يقارن فيها بين ماضي الحب وحاضره، متحركا فيها بين ثنائيات: الوصل/ الهجران، ولا يشي أي من معانيها بما يسيء للعفة، وفجأة يقول البيت الرابع عشر:

لقد كنا مثال الحب دهرا

وليس يهمنا الحب المثالي (ص 103)

وهي ثنائية مقلوبة لفظا ومعنى في ذاتها، وتشكل ثنائية مع المعاني السائدة في فضاء القصيدة، وتتلاقى في الوقت نفسه مع الحسرة على اللقاء المنتهي بالنقاء، مما يؤكد أن للشاعر رؤية خاصة ونوعية في الحب ومثاليته، وإن كان هذا المعنى ليس في قوة الحسرة في القصيدة السابقة من جهتين: الأولى أنه جاء مباشرا، والثانية أنه لم يقع في آخر القصيدة، وأهمية آخر القصيدة في المعنى الجزئي المضاد، أن القارئ يكون قد استسلم للعادية السائدة حتى اللحظة الأخيرة، ثم يفاجأ في النهاية بالمضاد، فيكتشف عندئذ فقط أنه قد غرر به، وعليه أن يعيد القراءة من جديد، بتلق جديد، ويدرك بالتالي أنه مع شاعر ماكر.

ومن أجمل ما جاء في سياق الانعطاف الحاد قصيدته «وبعد» (ص 105 - 112) وهي قصيدة من ثمانية وعشرين بيتا، تتحدث عن خديعته فيمن يحبها، واكتشافه مفارقة ما بينهما واختلاف مشربيهما، وان كلا منهما لم يعد في حاجة للآخر، واتخذ قراره الحاسم بناء على هذا الكشف، وهو أن ينفصل عنها، وعلى هذا يسير قطار القصيدة على مدى سبعة وعشرين بيتا، ثم يختم بهذا البيت:

فاصرفي عينيك حتى

لا ترى دمع وداعي (112)

فلولا «دمع وداعي» لتسطحت القصيدة، لأنها قالت كثيرا، ومن بين ما قالت أن كل ما سبق من قول لم يصدر عن كراهية ولا عن قلىً، وإنما كان تهديدا من طرف اللسان ومن وراء القلب، الغاية منه الحث على التواصل على عكس مما يوهمه اللفظ، وهذا معنى لطيف للغاية يراه ذو

البصيرة في مغاضبة الأحباب.

ـ الفقه الشعري

اللعب على المعاني الجزئية من أسرار شاعرية يعقوب السبيعي، من ذلك ابتداعه لأحكام شرعية يعزز بها قضاياه في الغزل، ونحن نعتبر أن هذا الضرب من الابتداع صورة من تجليات الغزل عند الشاعر، لاسيما إذا جاء هذا الفقه في آخر القصيدة، ليفعل فعله في الختام.

للشاعر في هذا الديوان قصيدة بعنوان «الأربعون»، والأربعون بداية النصف الثاني من العمر، ومعروف أن «كوجيتو» فرويد في هذه المرحلة ينزع الى الخلف، وكأن الانسان ـ نفسيا ـ يدير ظهره الى الآتي، لأن المحطة الأخيرة تبدأ في فرض سماتها وقسماتها على فضاء الزمن الباقي، ويعقوب السبيعي ـ ككل عباد الله ـ عبر المرحلة وتوقف عندها، ونزع به الـ «كوجيتو» الى الخلف، ثم نظر في المرحلة الآنية ففزع من الشعر الأبيض الذي أخذ يشتعل، فجعل يبكي ماضيه، ويرثي حاضره ومستقبله، وأجهد نفسه في البحث عن الحل، ولأنه لا حل ـ إذ المسألة ناموس إلهي ـ فقد توصل إليه في آخر القصيدة على الوجه التالي:

أقول إذا الشيب أدمى يدي
لي الله.. فالأربعون الرشاد (ص 66)

إن رشاد الأربعين بهذا الشكل تسليم العاجز، واصطناع للتعلة، فقرار الدخول في الرشاد اختيار عليه وليس اختيارا له، والذي جعل هذا الفقه شعريا أنه مسبوق بعبارة «لي الله»، وهي عبارة يقولها من لا حول له ولا قوة في تدبير الأمر.

وأقرب من هذا الى الفقه بمعناه الاصطلاحي قول الشاعر في قصيدة «ارتقاء»: (ص 132).

إن قلبا تجنب الحب دربا
ـ وهو يدري ـ فإنه سوف يأثم

وهو هنا يصطنع لغة الفقهاء بالاحتراز القادم في الجملة الاعتراضية، حيث الأعمال بالنيات، ويعني بقية الحكم في القضية أنه لا إثم على الجاهل.

وبلغ الفقه ذروته حين ختم قصيدة «امتزاج» بهذا الحكم المؤكد:

إن قلبا أنت فيه
ليس عنه الله ينأى (127)

وواضح أن هذا الحكم الشرعي وافق الاجماع من المذاهب المختلفة.. إنه الشعر والشاعر.

ـ تراسل الحواس

تراسل الحواس إنجاز اكتسبته الدراسات الأدبية من المدرسة الرمزية، وهو أن تتبادل الحواس مواقعها في أداء الوظائف المنوطة ولشاعرنا موقف في المسألة، يخصه وحده، فمن يتتبع شعره في هذا الديوان والديوان السابق عليه، يجد أن ما نسميه تراسل الحواس، لا ينطبق إلا على حاستي السمع والبصر، وحتى في هذه الخصوصية نجد أن البصر هو الذي يتجاوز حده ويقوم بوظيفة السمع، لا سيما إذا كان الإدراك منسوبا إلى الشاعر أي أنه يحاول تعطيل الأذن، ويوزع وظيفتها على العين ... أي أنه يسمع بعينيه، ولا تبادل للوظائف فيما عدا هذا، مما يجعلنا نتوقف في حسبان هذه الظاهرة على تأثره بالرمزية، ويكون البحث في ميدان آخر من الدراسات أكثر ملاءمة لتفسير هذه الظاهرة.

والعارفون بالشاعر من أصدقائه والمقربين إليه يعرفون شكواه من ثقل

السمع في إحدى أذنيه.. وفي مثل هذه الحال يكون المنهج النفسي هو الكفيل بما نحن في صدده، فالشاعر لاشعوريا يعلي من شأن العين على حساب الأذن، وكأنه يضع لنا في شعره البديل في الإدراك لوظيفة السمع، مادامت الأذن لا تؤدي وظيفتها بالشكل المنتظر منها، وهذه الظاهرة لا تخص هذا الديوان وحده، فقد سبق لنا رصدها في ديوانه السابق «الصمت مزرعة الظنون»، وتوصلنا من قبل الى ما توصلنا إليه الآن، فما قلناه هناك يغني عن الإفاضة هنا، مما يؤكد أن الظاهرة اختيار عليه، وليست اختيارا له.

قراءة في التشكيل الموسيقي

إذا استعرضنا بحور الشعر التي استغلها الشاعر في الديوان وجدنا كالتالي:

سبع قصائد من موسيقى الوافر
خمس قصائد من موسيقى الخفيف
خمس قصائد من موسيقى الكامل
خمس قصائد من موسيقى الرمل
قصيدتان من موسيقى البسيط
قصيدة من موسيقى المتقارب
قصيدة من موسيقى المتدارك
قصيدة من موسيقى المجتث

فهذه سبع وعشرون قصيدة موزعة على ثمانية بحور من بحور الشعر الخمسة عشر الخليلية، أي أن الشاعر أهمل سبعة بحور من بحور الخليل وبالتأمل فيما استغله الشاعر وما أهمله من موسيقى، نجد أنه كان محكوما بعاملين: الأول اعتماد أشهر البحور العربية وأكثرها دورانا في تاريخ الشعر العربي، والثاني أنه كان مهتما بالجوانب الموسيقية الراقصة.

وقد يعترض على العامل الأول أن الشاعر أغفل الطويل والرجز، والطويل على ما يعرف الجميع من مكانة، والرجز هو حمار الشعر كما اشتهر عنه وهو اعتراض مردود عليه بأن الطويل رزين الى حد يبعده قليلا أو كثيرا عن الطرب الراقص الذي أغرم به الشاعر، وأن الرجز هو أقرب البحور العربية الى النثر، كما لاحظ ذلك بعض شعراء العصر (صلاح عبدالصبور).

وقد يقال - اعتراضا على الجانب الثاني - إن الشاعر أهمل الهزج، وهو على درجة عالية من الرقص، والجواب أن الهزج والوافر يلتقيان في الموسيقى، فإذا لزم «آلرقص» (تسكين الخامس المتحرك) تفعيلة الوافر تساوت الموسيقى بين البحرين، وقد عرفنا أن الوافر حظى بنصيب وافر من قصائد الديوان(7)، مما أغنى الشاعر عن معادلة الموسيقى (الهزج)، كما أن الكامل جاء في الترتيب الثاني (مكرر) في موسيقى القصائد، ودارس العروض يعرف أن الوافر والكامل من دائرة عروضية واحدة هي دائرة «المؤتلف»، فكأن الشاعر قد اكتفى من هذا الضرب الموسيقي الموزع على اثنتي عشرة قصيدة.

ثم إن الشاعر قد التزم الموسيقى التقليدية في ثلاث وعشرين قصيدة، ولم يخرج عنها إلا في قصيدتين صاغهما على شعر التفعيلة الذي سمى في بداياته بالشعر الحر، وقصيدتين أخريين جاءتا على شكل مقاطع تلتزم فيها القصيدة بالوزن وعدد التفعيلات، ولكن القافية تتنوع مع كل مقطع، وهو الضرب الموسيقي الذي ساد في الفترة الرومانسية، ومن هذا التشكيل الأخير قصيدة «الشهيدة س» المكونة من خمسة مقاطع، وهنا نتساءل: لماذا كان المقطع

الثاني من هذه القصيدة مكونا من ثلاثة أبيات في حين يتكون كل مقطع من المقاطع الأربعة الباقية من أربعة أبيات؟ إن هذا التشكيل محسوب على المدرسة الرومانسية التي تحررت بعض الشيء من الالتزام بالقافية، غير أن ابتداعها كان منضبطا انضباطا تحول الى تقليد، كما أن كتابة المقطعين الأول والثاني لم يلتزما الكتابة الشعرية المتبعة في الشعر الموزون المقفى.

والى هنا ندرك احتفاء الشاعر بالموسيقى في شكلها التقليدي، والشاعر يؤكد هذا الاحتفاء حين يعمد الى «التصريع» الذي يستخدمه شعرنا القديم، لإعلاء صوت الموسيقى في تكرار القافية، ولكن يغيب عن يعقوب السبيعي في إفادته من فلسفة القدامى حيث كانوا يصرعون إذا طالت القصيدة، أو مع بداية لفكرة جديدة، وليس أحد هذين السببين موجودا لدى الشاعر، على ما نراه في قصيدته الأولى حيث تقفية شطري البيت الأول ص 5، ثم البيت التاسع ص 6، ثم البيت الحادي عشر ص 7، وربما كان التصريع في محله لو فصل الشاعر البيت التاسع عما قبله كتابة، والسياق يرشح لذلك، لأن هناك التفاتا بلاغيا من الغياب الى الحضور، كما صرع الشاعر في البيت الأول والثاني عشر من قصيدة «طائر العينين»، وكذلك في قصيدة «الصمت» بين شطري البيت الأول ص 115، والبيت الرابع عشر ص 117، وبعض هذا التصريع يفقد مقوماته فيما عدا الحفاوة بالموسيقى.

ومما يدخل في التشكيل الموسيقي مشكلة الكتابة في الشعر الحر، لأنها من صميم العملية الشعرية، ولذلك فإن الذي يكتبه عليه أن يتمرس بهذا التشكيل الكتابي، ويعقوب السبيعي لا يحسب على مدرسة الشعر الحر، ولكنه شاء ألا يقاطعه، فكتب فيه قصيدتين، وقد سبق له أن فعل الشيء نفسه في ديوانه السابق، ولأنه غير متمرس بالشعر الحر، يخونه التشكيل الكتابي في بعض الأحيان، كالذي نراه في قصيدة «الذهاب الى الآتي» يقول: «لكن بين اليوم والعيد العراق.. ودما يراق» (ص 22) هكذا في سطر واحد وبالسكون على القاف في كل، والتشكيل المتبع في مثل هذا أن تكون الكتابة كالتالي:

لكن بين اليوم والعيد العراق
ودما يراق

وتكرر معه ذلك في القصيدة نفسها ص 24 يقول:

«فأنا شظايا الانفجار وصوته الداوي الرهيب
يصيح:
يا أعياد آبائي العطاش.. أسقيك من نهر المجرة»

ونعيده على ما يجب أن يكون عليه التشكيل والضبط:

«فأنا شظايا الانفجار.. وصوته الداوي الرهيب..
يصيح:
يا أعياد آبائي العطاش
أسقيك من نهر المجرة»

وهو تشكيل لمن يتأمل يخرج الشعر والشاعر من مآزق لغوية وموسيقية هو في غنى عنها إذا ما تمثل الشكل الصحيح في كتابة الشعر.

إن شاعرا يعلي من شأن الموسيقى الى الحد الذي وصل إليه يعقوب السبيعي يكون حساسا جدا للأوزان العروضية، وهكذا هو، ومع ذلك قد يقع بعض الخلل الموسيقي دون أن يتنبه له الشاعر، ومثله نادر مع أبي زيد، فقصيدة «الذهاب الى الآتي» (ص 21 -

24) تبدأ بجملة من ثلاث تفعيلات من بحر الرجز «يا سادتي.. تباركت أعيادكم» وتتكرر في وسط القصيدة، ثم قبيل نهاية القصيدة، وفيما عدا هذه الجملة تسير القصيدة على تفعيلة الكامل.

وفي قصيدة «هيمنة أسير» وهي من بحر الرمل نقرأ هذا البيت:

«فأنا لا قاع.. ولا فوق.. ولا حولي اتجاه»0ص 41) والموسيقى تقتضي حذف الواو العاطفة الأولى، وربما كان الأمر كذلك وليس في الأمر أكثر من خطأ مطبعي، ويتصادف أن تكون القصيدتان من الشعر الحر، فهل كان ذلك هو السبب؟

لكننا نجد في القصيدة الأخيرة «إن لها رفاقا» وهي من موسيقى الوافر هذا البيت:

وتشتعل الظنون بها وبي إن
تجاوزت الأمنيات الإعتناقا (ص 165)

فلم تسلم التفعيلة الثانية من الشطر الثاني، وفي اعتقادنا أن الشاعر قاله هكذا: «تجاوزت الأماني الاعتناقا» لأن مثل هذا الخلل لا يجوز على شاعر بحجم يعقوب السبيعي المحتفى بالموسيقى الى الحد الذي أبرزناه، ومثل ذلك في البيت الثاني من قصيدة «لا يشكر الله من لا يشكر الناس» وهي من بحر البسيط، والبيت المعني يقول: (ص 69).

يا معيني على الدنيا إذا بخلت
أيامها أو إذا شحت لياليها

وفي اعتقادنا أن الواو سقطت في المطبعة من أول البيت حتى تسلم التفعيلة الأولى، ولكن هل يمكن أن نتحدث عن خطأ مطبعي إذا قرأنا آخر بيت من قصيدة «شكرا» وهي قصيدة ركبت موسيقى المتدارك؟ يقول البيت (ص 154):

إن ساء حصادي فلأني
أخطأت فأحسنت بك الفرسا

فالموسيقى تقتضي حذف «بك» من الشطر الثاني مع اقتضاء المعني لها.

الشاعر واللغة

بقى أن نقول شيئا عن علاقة الشاعر باللغة.. ويعقوب السبيعي تعامل مع اللغة دربة وتثقيفا على ما هو الأصل الأول، أي أنه لم يأخذها دراسة على النحو الأكاديمي، وهذا التلقي له ميزة التفاعل الفطري مع اللغة، اعتمادا على تنمية الحس اللغوي والذوق الجمالي، ويعقوب السبيعي شأنه في هذا شأن البارودي وحافظ إبراهيم، وهما على ما نعلم من التمكن اللغوي، ولكن من محاذير هذا المنحى أن الحواس قد تقع في الخديعة كما هو معروف، ولا يفصل في المشكل حينئذ إلا الرجوع الى قواعد اللغة في شكلها المدرسي، ومن هنا يقع هذا النمط من الشعراء في الخطأ اللغوي دون أن يدري، وقد أكثر طه حسين من اللائمة على كل من أحمد شوقي وحافظ ابراهيم بسبب لغوي، وعند الشاعر بعض اللغويات التي قد نجد لها سببا نفسيا، والبعض الآخر راجع الى دربة الحس والذوق.

من النمط الأول عشق الشاعر للأنثوي، وقد عرفنا أن الغزل هو أرضه الشعرية، ومن تفجيرات حبه للأنثوي البيت الذي يقول فيه عن الجامعة:

يا منبع العلم العظيم ومستقى
أرواح أبناء لها وبناتها (ص 76)

الهوى النفسي القادم من تمديدات عشق الشاعر للأنثوي، ألصق البنات بالجامعة (مضاف ومضاف إليه) بلا فاصل، في حين جر الذكور بحرف الجر ففصل بينهم وبين الجامعة، ومن جانب آخر نتج عن الإضافة تعريف البنات،

وأبقى الفصل على تنكير «أبناء».

والأنثوي الذي هبط على أبي زيد من حجرة اللاشعور الفرويدي جعله يقحم الأنثوي في المذكر أكثر من مرة، يقول في القصيدة نفسها عن شهداء جامعة الكويت:

هم سبعة بذلوا النفوس رخيصة
لتكون قرب الله في جناتها
لتذود عن دار شربن بصحنها
لبن العلوم فكن من لبناتها
هم سبعة ـ شهداءها ـ لكنهم
سبعون جيلا في قياس بناتها

وليس في البيت الأول خطأ لغوي، كما يمكن تخريج نون النسوة في الأبيات الثلاثة دون حرج لغوي، وإنما جئنا بهذا إشارة الى مناط قد ينجم عنه بعض الأخطاء اللغوية في مثل قوله:

كما يبدي الصباح ندى
بدون بدمعتي الحرى

فالنون في الفعل «تدون» لجمع مؤنث ومرجعها «ندى» وهو مفرد مذكر، ولا خروج من مثل هذا المأزق لمن أراد إلا بالخروج عن لغة الشعر في أقل تقدير.

أما قول الشاعر في قصيدة «الأربعون»:

«تحولن عني بنات الفؤاد»

حيث عاد الضمير على متأخر لفظا ورتبة مما يحول النحويون مثله على لغة «أكلوني البارغيث» مع أن له مثيلا في القرآن «وأسروا النجوى الذين ظلموا» أما نحن فلا نجد في لغة الشاعر هنا إلا الغرام بنون النسوة شغله الشاغل، بعيدا عن النحو والنحويين.

أما النمط الثاني الذي يعود الخطأ فيه الى الدربة والحس اللغوي، حيث لا ينفع إلا الاحتكام الى القاعدة اللغوية، فمثل قول الشاعر:

فأنا لا قاع لا فوق.. ولا حولي اتجاه
غير أنتم يا عتاة الجن.. (ص 41)

فأداة الاستثناء «غير» لا يكون المستثنى بها إلا مجرورا بالإضافة دائما، و«أنتم» من ضمائر الرفع ويستحيل وقوعها كما جاءت في تعبير الشاعر.

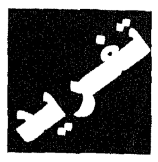
كما أن الذوق وحده لا يكفي في التعرف على الفرق بين: مازال، لازال، حيث استعملت الأولى في النفي، والثانية في الدعاء، ولكن شاعرنا درج على استعمال الصيغة الثانية في النفي مما انعكس سلبا على بعض معانيه، فحين يتحدث عن العيد الذي وافى والكويت تحت نير الغزو قائلا:

«لكن عيدي لايزال بلا كويت» (ص 21)

هذا تعبير لا يؤدي المعنى الذي يقصده الشاعر بكل تأكيد، وكذلك قوله:

«لكن عيدي لايزال مبرقعا بالأدخنة» (ص 22)

أيها الاخوة.. أرجو ألا أكون قد ظلمت الشاعر.. وألا أكون قد ظلمت نفسي.. كما أرجو ألا أكون قد ظلمتكم معي.. وشكرا.



الطائر الآلي



بقلم: د. حسين علي محمد
الأستاذ المشارك بقسم الأدب
جامعة الإمام محمد بن سعود

(١)

كانت «مسافر إلى الله» مجموعة أحمد فضل شبلول الأولى، مناسبة للتأمل في تجربة شاعر جديد، قادر على أن يؤنسن جمادات الطبيعة، فنرى (سلام الشمس) و(أسرار الحرف) و(أحلام الماء) بل نتقدم خطوة، فنرى البحر كائنا حيا، صديقا للشاعر في رحاب الاسكندرية الأم الرؤوم:

هذا بحرُك يفتحُ لي قلبه
هذا موجُكَ مدّ الزبد الدافىء سترا فوقي
هذا رملُك تَبرٌ أتوسدُ أفقه
هذا فجرُك يوقظني قبل صياح الديكة (١)

لقد استطاع هذا الشاعر أن يحرّك الجمادات ويؤنسنها، لا كما يفعل الرومانسيون، وإنما امتزجت عنده الجمادات بالمعنويات، والسذاجة والبراءة، والإيحاء بالفطرة الشعرية، فتتخلق كائنات شعرية جديدة في منطقة ما بين الشعور والواقع. يقول في قصيدة «نشيد القرون»:

هناك على المنحنى
تضيءُ السنون
ويصعدُ خلف المدى
سؤالُ السكون
ويشدو لسانُ الذّرى
ويقفز طفلُ العصور
وعينُ المساء تهادنُ عين الليالي وراء الهجير
وفي الليل يبحرُ صوتُ ارتعاش الدهور
وفي الفجر يجري الندى في مسام الحياة
فتنمو جبالُ الشموس
وتُبنى سماءُ النهار

من أجل محاولة لتذوق هذا الشعر عليك أن تدخل عالمه، بقلب شفاف مستعد لتقبل الأشياء الجديدة، فهناك يتآلف في بواكير شبلول، ما لا يتآلف في الواقع: يتآلف المنحنى، والسنون، والمدى، والسكون. ويشدو الذُرا بمولد الإنسان الجديد الذي

حلمت به العصور الأولى. والليالي التي يتغنى بها الشعراء، محبذين سمرها، أو شاكين سهدها، أصبحت ذات عينٍ مترقبة لهذا الإنسان الجديد، الذي يقفزُ قفزته المرتقبة من الظلام إلى الفجر، فتبدأ حياةٌ جديدة هي حياة هذا الإنسان المتجيش باكتشافاته وعلومه، فيصنع المدنية، وتبنى الحضارة:

فتنمو جبالُ الشموس
وتُبنى سماءُ النهار

لقد كان الشاعر الحديث دائما متوجسا من كائنات الطبيعة (الأخرى) يتوحد بها، ويشتاق إليها، ويرى أنها أمه، وأنها جزء منه. لكنها - في الوقت نفسه - الآخر الذي يعذبه، ويدفعه إلى الموت في النهاية. ولعل قصيدة الشاعر اللبناني فؤاد رفقه توضح ذلك، فإنسانه جزء من مفردات الطبيعة، بل هو ابن لها:

على حدود الغابِ في
أواخرِ النهَار
ولدتُ من سحابة
يحبها البذار
ولدت في مسافة
تغسّلُ الحجار
بنجمةٍ خضراءَ في المحار

×××

وعندما انزلقتُ من محاجر الستار
لم تكن بعيدةً
تطلعت عيناك، ماذا
مسالكُ المزار
حضنتها، عرفتها قريبةً
من أرضها الثمار.(٢)

لقد ولد إنسانه من سحابة، حيث الطبيعة متجلية في النص: الغاب، أواخر النهار، البذار، الحجار، نجمة، المحار، الثمار،... لكن إنسان فؤاد رفقه مطارد من هذه الطبيعة حزين كحزن الرومانسيين.

ينطلق في مجاله لا يلوي على شيء. قد يحطم بعض العوائق التي تقف في طريقه، لكنه وحيد لا يأتلف مع الناس الذين هم:

غريبةٌ وجوههم، لغاتهم
تمرّ في طريقهم

....

تموت في أواخر النهار(٣)

إن علاقة إنسان فؤاد رفقه - الذي اخترناه نموذجا لقصيدة التفعيلة الرومانسية - هي علاقة إنسان يجد العوائق التي توصله إلى نهايته المحتومة، فقشرة النهار تضيق، ووجه الرحيل يملأ الأفق فيصيب القلب بالدوار، وهو يحس بوحدته وغربته وعدم وجود ما يبكي عليه، فكأن إنسانه هو «البطل الوغد» الذي يريد أن يحقق ذاته كجزء من الكون، فلا يجد إلا «الآخر» الذي يريد أن يعوقه عن الانطلاق، وتحقيق ما يريد، فتكون حياته قصيرة كحياة نهار بين ظلامين!.

إن علاقة الشاعر الرومانسي بالطبيعة على الرغم من انطلاقه منها، واحتوائه لها، وولهه بها أصبحت في الشعر الحر في نماذجه التفعيلية علاقة هشة، ذات قشرة خارجية لا تنفذ إلى الصميم، ومن ثم فهي محكومة بنظرة وجودية ضيقة، تفترض في الآخر أن يكون جحيمك، وأن يكون وجوده عاملا في إقصائك نحو العدم، أو نحو الموت المبكر.

لكن أحمد فضل شبلول منذ ديوانه المبكر «مسافر إلى الله» كان منطلقا وجدانيا من حب الآخر، والتكامل معه، ويمكن أن نرصد ذلك في أكثر من نص، لكننا نتوقف عند «إضاءة الماء» حيث يقول فيها:

الماء خليلي
منذ اليومِ الأولِ من أيام الخلق

والموجُ رفيقي
منذ دوائرَ تكوينات الأرض
والرملُ صديقي
منذ بداية ترنيمات الضوء
والشمسُ طريقي
نحو الحبِّ،
ونحو الدفء،
ونحو الشوقَ.
فتعاليّ يا أزهارَ العشق
كيما نتسامر بين دروبِ الفجر
وتهادي يا أغصانَ الماء
كيما نتلاقى فوق سماء الصحراء
فالماءُ اليوم حبيبي
والماءُ الآن شريكي
وسيبقى الماءُ شريكي
حتى آخر عطر من أنفاسِ الشعرِ
وحتى آخر قطرة
من قطرات الروح (٤)

نرى هنا الصداقة بين الشاعر والماء، وهي ليست صداقة عابرة، وإنما هي توأمه منذ أن خلق الله آدم، بل قبل أن يخلق آدم. وتمتد الصورة من الماء إلى تدفقه، حيث يختار لفظة الموج، ويخبر عنها بأنه رفيق. وتقتضي الرفقة الملازمة، مع الحب والإعزاز والبوح بمكنون القلب. وكأن الشاعر هنا يتماهى مرة ثانية مع دوائر تكوينات الأرض، فيعبر بلسانها. وتمتد الصورة لتضم في أطرافها: الرمل، والضوء، الأزهار، والدروب، والأغصان، والصحراء.. فلا تحس بنفور من معنى، ولا بنبوٍّ كلمة، وإنما تشعر أن هذا النص يعبر عن نفس مؤمنة موحدة، تناغمت مع الكون، وسبحت بعظمة الخالق عز وجل (وإن من شيء إلا يسبح بحمده) (الإسراء: الآية 44).

(2)

انطلق شبلول من أنسنة الكائنات في ديوانه الأول إلى أنسنة الآلة في ديوانه الجديد «تغريد الطائر الآلي» الذي يضم 18 (ثماني عشرة) قصيدة، فنرى الحاسوب يخاطب الشاعر، بأنه لا يمتلك قدرته الفذة على الرؤية والكشف، وأن روحه (لاحظ دلالة اللفظ فقد أصبح الحاسوب عند شبلول إنسانا بالفعل له روحه، وأشواقه، وآماله، وقدراته المحدودة) لا تستطيع أن تجاري قدرات الشاعر:

جلسَ الشاعر فوق نوافذهِ
أرسلَ كل أوامرهِ..
للحاسوب
ارتجفَ الحاسوب وقال:
يا ألطاف الله..
كيف أجيءُ إليك من الآفاقِ تعيسا
وأُكحل شاشاتي
بدموعِ (ملفاتي)..
لطفا يا الله
فغبارُ الأوهام
يفتتُ كل خلاياي الضوئية
آه...
روحي لا تسمو لخيال الشعراء
أدركني بزجاجة ماء
ذاكرتي تفقد قوتها
وخيوطُ برامجها..
تعصاني.. أمرا.. أمرا..
.. خيطا.. خيطا..
تعلنُ ثورتها.(٥)

إنك تحس بصدق المشاعر في التعبير عن الحاسب الآلي الذي أصبح إنسانا يتلقى الأوامر، ولكنه يرتجف لأنه لا يستطيع أن يجاري قدرة صاحبه علي التخيل والرؤية، بل أصابه العصرُ بأمراضه وضغوطه، فأصبح تعيسا تدمع

عـيناه، ويطلب من الله أن يلطف به لأنه يشعر في حضرة الشاعر بأنه يفقد ذاته، وخلاياه تتفتت، فهو لا يملك القدرة على السمو الروحي ليستجيب لخيالات الشعراء، بل يشعر بأن ذاكرته تفقد قدرتها على الاستيعاب، ويطلب كوب ماء عله يستجمع شتات نفسه!.

لقد أصبح الحاسوب كائنا حيا، له أشواقه، وعذاباته، وجراحه، وأصبح إنسانا مثقلا بالفقد، وتغيب عنه الابتسامة (هل تماهى الحاسوب هذه المرة في شخصية الشاعر أحمد فضل شبلول، فأصبح غريبا، بعيدا عن الماء والموج، والرمل، وشواطىء الإسكندرية.. فأصابته عدوى التعاسة، وأصبح يشعر أن ذاكرته.. ذاكرة الماء.. تفقد قوتها؟).

لعل لحظة الكتابة، التي هي لحظة مفارقة لقراءتي هذه، قد استجاشت في نفس شاعرنا حميته لمواجهة لحظة الكشف، فأراد أن ينقض على الحاسوب (ليته رثى له) الذي كشف صورة شاعرنا أمامنا، فانطلق في لحظة دفاع رؤيوي عن نفسه:

قال الشاعر:

اغرُب عن وجهي
فبرامجُ ضعفكَ
لن تؤذيني
وذئابُك...
ما أتعسَها
أطلقتُ قصائد روحي..
موسيقى شعري
لتطاردها...

إن فَعل الأمر هنا لا يكشف عن قوة بقدر ما يكشف عن ضعف أصاب الروح، ووهن أصاب القلب.

(3)

تتميز هذه المجموعة الشعرية «تغريد الطائر الآلي» لأحمد فضل شبلول بطابع خاص، وهذا نادر وقليل في الشعر العربي الحديث، وهو أنه ـ كما سبق القول ـ يؤنسن الآلة، ويجعلها تتجاوب، وتحس، وتشعر. وهو يعي ما يفعله وعيا شعريا، فقد سبق أن كتب مقالة عن (الشعر والمنجز الآلي والإلكتروني) قال فيها «إن الاتجاه الشعري في عصر التكنولوجيا والفضاء يتميز ـ في رأيي ـ عن اتجاه الشعر السابق في وصف المخترعات الحديثة، فهذا الاتجاه الأخير، اتجاه الوصف، يتناول الظاهرة من الخارج، ولا يقترب منها، ولا يرصد وقعها على المشاعر الإنسانية، فمجرد وصف غواصة أو سيارة أو طائرة من الخارج ليس له أي هدف سوى التعريف بالمنجز وشكله الخارجي وكيفية استفادة الإنسان منه. وهنا تبرز الذهنية وتتجلى عن مثل هذا الوصف، الذهنية التي تعني التخطيط المسبق للعمل الفني وتوجيه مساره وفقا لهذا التخطيط، الذهنية التي تتمثل في انعدام التلقائية والصدق وعدم الكشف الحقيقي عن هموم الإنسان وتطلعاته ورصد مشاعره والتعبير عن انفعالاته» ويمضي الشاعر قائلا في مقاله «أما الاتجاه الشعري الجديد (يقصد اتجاهه هو في تعامله شعريا مع المنجز الآلي والإلكتروني) الذي نحن بصدد الحديث عنه، فإنه يدخل إلى قلب المنجز.. ويحاول أن يسبر أغواره ويرصد مشاعر الإنسان وانفعالاته تجاهه وكيفية تفاعله معه، وهل يتقبله وجدانه باعتباره واقعا حياتيا يتعايش معه، أم يرفضه ويقاومه؟.. وهل هذا المنجز سيحط من قيمة الإنسان أم

سيُعلى من إنسانيته؟(6).

إن أحمد فضل شبلول يعي أنه يختلف عن سابقيه، فإيليا أبو ماضي حينما كتب قصيدته (الطيران) يتعجب من قدرة ابن آدم الذي يسير على الأرض، ويسبح على الماء، وصار يطير في الفضاء فوق السحاب، وهو كالعنقاء، لولا أن العنقاء طرفة... الخ:

فهو في الماء سابحٌ وعلى الغبـ
ـراء ماشٍ وطائرٌ في الفضاء
تَخِذَ الجوَّ ملعبا ثم أمسى
راكضا في الهواء ركض الهواء
فهو فوق السحاب يحكيه في مسـ
ـراه لكنّه أخو خيلاء
وهو بين الطيور تحسبه العنـ
ـقاء لولا استحالةُ العنقاء(٧)

إن إيليا أبو ماضي مبهور بالمنجز الآلي في استخدام الطائرة، وما فعل أكثر من تشبيهها بالطير! لكن شبلول في تجربته الشعرية مع المنجز الآلي يعي أن هذا «المنجز يتسلل إلى حياتنا اليومية ويتحكم في إيقاعها، ويختصر من الزمن. هذا الزمن الذي هو أشد العناصر الحياتية وقعا على النفس البشرية». ومن ثم فإن الزمن الذي تختصره الآلة، يعيد الشاعر تشكيله من خلال محاورته مع الآلة التي إن استجابت له مرة، فهي لا تستطيع أن تجاذبه مشاعرا دائما، فهو الذي وهبها هذه القدرة، ومن المستحيل أن تبادر هي.

يقول في قصيدة «عتاب من سوالب الأسلاك»:

منحتُها السرور والغضب
منحتها اللعب
وهبتُها الذكريات
سألتُها...
تخزين كلَّ لحظة..
تمر بالشموس والنفوس
تسجيل أجمل الثواني
وأفخم المعاني
وأروع الأغاني
فعاتبتْ
سوالبُ الأسلاك عاتبتْ
تراجعتْ..
وأصبحتْ حديدا
(آه..
منَ الحديد عندما يخون)
تبرمجَتْ..
تحولتْ جليدا(٨)

لقد أصبح المنجز الآلي (كالسيارة، والطائرة، والحاسوب...) «شريكا كاملا مع الإنسان، ويختصر زمنه الخارجي»(9) يسر الإنسان منه، أو يغضب عليه، يحمل له الذكريات... لكنها غير قادرة على إعادة الزمن المفقود، والمعاني الضخمة، والأغاني الرائعة... إنها قادرة على البوح حينما تتماهى في الشاعر، فينطق باسمها، ويعبر عنها، لكنه حينما يطلب النطق والبوح، تظل غير قادرة. ومن هنا نجد أن بعض قصائد هذا الديوان أكثر قربا من التعبير عن الرؤية الرومانسية التي تستجلي المخبوء في القلب والمشاعر، حتى وإن استخدمت ألفاظا أقرب إلى المتعة اليومية (التي يتعامل بها المثقفون). يقول الشاعر في مفتتح قصيدة «الشاعر والحاسوب»:

دخل الشاعر صندوق الحاسوب
وقال:
افتح خانات الأسرارْ
واجمعِ كل بنَات البحرِ الهدارْ
وتحسَّس أنباءَ القلبِ المبحرِ في الظلماتْ
فعدوّي الآن يقاتلُني
بالمعلوماتْ

فكلماته (صندوق الحاسوب، افتح،

خانات، اجمع، عدوّي الآن يقاتلني بالمعلومات) ظاهرها أنها لغة جافة أقرب إلى لغة العلم، لكن الصياغة أضفت على هذه الكلمات بعدا جماليا، فدخول الشاعر صندوق الحاسوب يحمل مفارقة، وسؤالا يفاجىء القارىء: هل يجعل الحاسوب من الإنسان آلة؟ وأي إنسان هنا؟ إنه الشاعر. وهل يتخلى الشاعر عن أحلامه وغنائيته وذاتيته ليكون جديرا بدخول صندوق الحاسوب؟ أم يعدل الشاعر من الحاسوب ويؤنسنه؟ وكلمات (خانات) حينما أصبحت في سياق جملة مقولة من الشاعر: افتح خانات الأسرار، كأنما الشاعر هنا في مقابل هذا العملاق العصري، الحاسوب يحس بعلوه. إنه هو الآمر بفتح خانات الأسرار حتى يرى هل كان صندوق الحاسوب جديرا بالدخول.. أم يحسن النكوص والتراجع.

وهكذا فإن الصياغة أكسبت هذه الكلمات العلمية قدرة جديدة على الحياة والإشعاع في داخل النص. وقد استخدم الشاعر في نصوصه التي يضمها الديوان حوالي مائة وثلاثين كلمة لم نشعر بغربتها في معظم الأحيان، وأصبحت في داخل السياق لبنة في البناء يصعب انتزاعها، لكنها في بعض الأحيان تفقد هذه القدرة وتظل غريبة، تصدم القارىء. ولعل الشاعر يقصد ذلك - أي يقصد (أن تبقى الكلمة العلمية محتفظة بمعناها العلمي، لتنقل لك شيئا من الصراع الحضاري - أو مع الحضارة ومنجزاتها - الذي يعيشه الفرد العادي) حيث يجثم المنجز الآلي على روح الفرد - أحيانا - فلا يجد منه فكاكا!

يقول الشاعر في قصيدة بعنوان «جراي» والجراي هي الوحدة العالمية الحديثة لقياس الجرع الإشعاعية، كما جاء بحواشي القصيدة:

يختمرُ الإشعاعُ بكفي
تسقطُ منّي حنجرتي
تتلّيف أفكاري،
أورِدَتي
ويهاجرُ أنفي
تَتَأينُ تفاحةُ حبِّي
تَتَكَلّس أزهارُ الأرحام(١٠)

ويقول في قصيدة «مطايا للحواسيب»:

فلا تنظرْ إلى عيني
ولا تقرأْ مسافاتي
ولكن ضعْ مفاتيحي
على الإصبع
ولا تفزعْ
ولا تقنعْ
بكل الملح والسكرْ
فمائي الآن من عنبرْ
وخطي دائما يعبُر
مناخات..
وقاراتٍ
ومن قرصٍ
إلى قرصٍ
تمر الشمسُ
فوق العقل والدفتر
أقيموا من صدورِ كمُو
مطايا للحواسيب
فإني يا بني أمي
أخافُ عليكُم
الجهلاء
والدهرا.(١١)

لم يستطع التصوير الشعري، في مثل قوله (تمر الشمس فوق العقل والدفتر) ولم يستطع تناص الشاعر:

أقيموا من صدورِ كمُو
مطايا للحواسيبِ
فإني يا بني أمي...

الذي يستدعي إلى الذاكرة بيت

الشنفري في لامية العرب:

أقيموا بني أمي صدور مطيكم

فإني إلى قومٍ سواكم لأميلُ

لم يستطعْ هذا التناص، وهذا التصوير أن يبعد شبح النثرية الذي يختم على هذا النص، ولكن من حسن حظ الشاعر أن مثل هذه النصوص قليلة في ديوانه (تغريد الطائر الآلي).

(4)

نقف الآن على أهم العناصر الفنية في الديوان، والتي كان من أبرزها:

1 - وحدة القصيدة: وهي ميزة حققها أحمد فضل شبلول في شعره منذ البواكير ومرورا بدواوينه المطبوعة التي سبقت هذا الديوان: مسافر إلى الله، ويضيع البحر، وعصفوران في البحر يحترقان، وأشجار الشاعر أخواتي، وحديث الشمس والقمر.

2 - التعبير الذي يمزج بين اللغة العادية، والصور المركبة التي توحي بجو التجربة هنا، وهو أنسنة الكائنات. ومن القصائد التي تجمع بين التعبير المباشر، والصور المركبة قصيدته «عتاب من سوالب الأسلاك» فالألفاظ المباشرة (وأكاد أقول العلمية) موجودة، ولكن اللغة التي تستعين بالصورة مشرقة، وغنية، وكثيرة الظلال، وتستوعب الألفاظ العلمية في سياقها، فلا نشعر بأنها غريبة أو مقحمة:

الكمبيوترُ الذي..

علمتُهُ الحنان والأمانَ

خانني

لأنني..

أدخلتُ في اللغات والشرائح المغنطة

عواطفَ الأزهارِ، والأشجارِ، والأنهارْ

وقصة العيون ساعة السحر

ورقصة الأغصان والأحلامِ والمطر

أدخلتُ..

واسترجعتُ

بسمة العيون

إشراقةَ الجبين

تكبيرةَ الحنين

نداء هذه البحار(١٢)

ففي الوقت الذي نجد فيه الكلمات العلمية التي تتصل بالحاسوب، مثل: الكمبيوتر (13) - أدخلت (تكررت) - اللغات - الشرائح المغنطة... نجد أن هذه الكلمات فقدت إشعاعاتها العلمية، وأصبحت جزءا من النص، داخل سياق شعري جرد هذه الألفاظ من مدلولها العلمي، ومنحها في الوقت نفسه معاني متعددة أخرى، تتعدد وتثرى بقدرة القارىء على الاستجابة للنص والتفاعل معه، وتخلق جوا نفسيا فيه شراكة بين الشاعر / النص / القارىء، يتقاطع مع الزمن الذي نعيشه، والذي أصبحت فيه الآلة جزءا من حياة الإنسان العادي لا يمكن أن يستغني عنه.

وإذا كان الشاعر الجاهلي قد جعل من ناقته وفرسه (من الحيوان عموما) صديقا يبثه لواعجه، ويجعل الحيوان الأعجم يستجيب لمشاعر الشاعر، فلماذا لا يجعل شبلول من الآلة صديقا عصريا، وخاصة أن استجابته للإنسان وقدرته تفوق استجابة الحيوان وقدراته؟

3 - الحركة الداخلية للقصيدة في تغريد الطائر الآلي، حركة ثرية، فيها تعدد الأصوات، والمزج بين الحسي والمعنوي، وفيها تشخيص للآلة، والشاعر في كل هذا يفيد من منجز القصيدة الحديثة في قصر المقاطع (أو الأبيات)، وتصير بعض السطور مفردة واحدة تصير قدرتها في الامتداد المطلق، ليترك البياض بعدها

وقبلها فرصة للكلمة، لتخلق جدليتها وقدرتها على الإيحاء بالمعنى:

وأنا ...
يختمرُ الإشعاعُ بكفي
تسقطُ منّي حنجرتي
تتليّفُ أفكاري،
أوردَتي
ويهاجرُ أنفي
تَتأيّنُ تفاحةُ حبّي
تَتَكَلّسُ أزهارُ الأرحامِ(١٤)

وهكذا يبقى النصُ مفتوحا، ويشارك القارىء في إنتاج دلالاته، ويصير قابلا للقراءة مرات ومرات.

الهوامش:

(١) أحمد فضل شبلول، مسافر إلى الله، الإسكندرية: كتاب فاروس، مايو 1980 م ص ١١.

(2) فؤد رفقه، أربع قصائد، ١ - رسالة من البيت، مجلة (شعر) السنة الخامسة، العدد (20) أيلول ١961، ص 56.

(3) السابق، ص 56.

(4) أحمد فضل شبلول، مسافر إلى الله، ص 28، 29.

(5) أحمد فضل شبلول، تغريد الطائر الآلي، الزقازيق: سلسلة أصوات معاصرة، العدد (33) 1997، قصيدة الشاعر والحاسوب، ص ص١0، ١١.

(6) أحمد فضل شبلول، أدباء الإنترنت.. أدباء المستقبل، مقال «الشعر والمنجز الآلي والإلكتروني»، الرياض: دار المعراج الدولية للنشر، 1417هـ، ص ص 153 - 156.

(7) إيليا أبو ماضي. ديوان أبي ماضي، بيروت: دار العودة (د. ت) ص 115.

(8) أحمد فضل شبلول، تغريد الطائر الآلي، ص 21، 22.

(9) أحمد فضل شبلول، «الشعر والمنجز الآلي»، مرجع سابق.

(10) السابق، ص 31، 32.

(11) السابق، ص 25، 26.

(12) السابق، ص 19، 20.

(013) لا أدري لماذا يستخدم اللفظة الأجنبية؟

(14) السابق، ص 31، 32.

مرجعيات القص وتقنياته

في «ليلة المغول»

● نضال الصالح

تطمح هذه المقاربة النقدية الى مساءلة النصوص القصصية التي تتضمنها مجموعة «ليلة المغول»(١) للقاص محمد أبومعتوق على مستويين بآن، المستوى الذي تقدمه موادها الحكائية الخام، أي المتون التي تشكل موضوعات هذه النصوص ومرجعياتها الواقعية، ثم المستوى الفني الذي يعيد صياغة تلك المواد جماليا ويجعلها على اتصال بمفهوم أدبية «La Litterariteå الأدب.

ولعله من المهم بداية الإشارة الى تعدد أشكال الإبداع التي يمارسها الكاتب، أي اشتغاله في وعلى أكثر من جنس أدبي، فهو قاص، وشاعر، ومسرحي، وروائي، ويكتب النقد أحيانا. وإذا كانت هذه الإشارة لا تقدم ما يسوغها هنا على نحو كاف، فإنها مع ذلك تفرض حضورها بسبب ما يثيره تداخل الأجناس الأدبية الذي تنتجه مصادر هذه المقاربة، أي

نصوص «ليلة المغول» كما سيتجلى ذلك في تضاعيف استقرائنا للسمات الفنية المميزة لهذه النصوص.

ومن المفيد في هذا السياق الإشارة أيضا الى أن الكاتب يمثل نسيج وحده(2) فيما يتصل بحقل الكتابة السردية التي اعتادها المشهد الثقافي العربي بعامة، أي انتقال القاص العربي بعد أول مجموعة قصصية له، أو أكثر قليلا، الى الكتابة الروائية، فهو أحد القلائل الذين كانت الكتابة القصصية سابقة لتجربتهم في الجنس الروائي، فبعد روايتيه: «جبل الهتافات الحزين»، و«شجرة الكلام» بدأ تجربته السردية في الحقل القصصي، فجاءت مجموعة «ليلة المغول» باكورة أعماله في هذا الجنس الأدبي، القصة القصيرة.

تضم المجموعة المشار إليها أعلاه خمسة عشر نصا قصصيا تهجس جميعها بما يعتمل في الواقع من معوقات كابحة لأحلام قطاعات اجتماعية متباينة معرفيا، واقتصاديا، ووظيفيا. وتعاين في الوقت نفسه ما يعانيه هذا الواقع من خراب على أكثر من مستوى قيمي يفتك بإنسانية الانسان، ويهدد بطغيان ما هو مادي استهلاكي وتغييب ما هو روحي. وعلى الرغم من أن النصوص، جميعها أيضا، تقدم هجاء قاسيا وساخرا لما يهمش قيم الحق، والخير، والجمال، فإنها لا تقول ذلك على نحو مباشر يكتفي برصد ما تقع عليه عين الكاتب وما يثير قلقه كما يقوله الواقع نفسه، بل تعيد صياغته بما يوفر لها خصائص انتمائها الى الجنس القصصي من جهة، وبما يعبر عن اتصالها بمفهوم «أدبية» الأدب من جهة ثانية.

إن الكاتب يلتقط من ارتطامات شخوصه بالواقع المدمر حولهم ما يجعل من هذه الشخوص نماذج إنسانية ممثلة لما يشيع في هذا الواقع من انهيارات آيلة بالضرورة الى استبداد الخراب بكل شيء، بدءا من الأحلام والآمال الصغيرة الخاصة، وانتهاء بما هو جمعي معبر عن تصدع آليات الوعي في أكثر من مستوى: اجتماعي، واقتصادي، وسياسي، وثقافي.

فعلى الرغم من أن قصة «الهتاف الطويل» تستمد مادتها الحكائية الخام من حادث معروف في تاريخ حلب القريب، حادث انهيار سور مدرسة ابتدائية، فإن هذه المادة سرعان ما تأخذ في الغياب ليحل مكانها انهيارات من نوع آخر، هي انهيارات البشر المعنيين بالحادث أمام قسوة الحياة وتحولاتها الجارحة. فاللازمة التي يرددها الرجل الطويل: «ما عاد أحد يحتمل أحدا، حتى الأحجار، والبناء سينهار.. البناء سينهار»(3) تحرف الحدث عن مرجعيته الواقعية أو حكائيته الأصل، وتدخله في مرجعيات الذات أو الذوات الإنسانية التي تكون شاهدة على هذا الحدث أو معنية به، فيهزأ الفن بالواقع ويعيد تركيبه من جديد وفق متتاليات من السخرية السوداء التي تمنح النص كنائيته، والتي يبدو انهيار سور المدرسة معها تعبيرا عن انهيار عام يتمدد في خلايا الذات والواقع معا.

ومع أن قصة «كرنفال الستارة» تبدو معنية برصد المفارقة الطبقية القائمة عادة بين سكان القصور وسكان الأقبية، وعلى النحو الذي تشي به مادتها الحكائية الخام، فإنها - أي القصة - لا تلتفت الى ذلك كثيرا، بل لعلها لا تلتفت إليه قط، بقدر ما تبدو معنية برصد المفارقة الروحية بين هاتين الطبقتين، فالفتاة الناحلة، ابنة

البواب، التي تعبر عن فرحها بالزواج من الشاب البدين لأن في قصر أهله تلفزيونيا ملونا سرعان ما يذوبها الفراغ بين طياته غير المرئية عندما ألقى ذلك الشاب بجسدها الرهيف على سرير غرفة النوم: «عندما عاد الزوج الى الغرفة انتبه الى الأغطية لم يجد أحدا على السرير وانتبه الى الغرفة الخالية. كانت النافذة مفتوحة، والهواء يلعب بالستارة»(17).

وتتجلى كنائية القص واستعاريته على نحو أشد وضوحا في قصة «اللوحة» حيث يغدو ملفوظ النص هجاء بامتياز للملفوظ الواقع، فالغربة التي يقولها توصيف الكاتب للرجل الوحيد في المقهى تحمل أكثر من دلالة على غربة الواقع نفسه، إذ تكابد قيم الثقافة استلابا حقيقيا يطوّح بالانساني الى لجة العدم.

وفي قصة «كرنفال الأيام الستة» يتداخل الواقعي بالأسطوري، أيام الأنثى الستة بأيام الخلق الستة، لينسجا معا صورة لانكسارات الفرد وهزائمه، ومعاناته المريرة بسبب ما تنتجه تلك المفارقة الكاوية بين الحلم والواقع. فالمرأة الراغبة بالانجاب ممن تحب، والممعنة في كراهيتها لحبوب منع الحمل، ما تلبث أن تتحول الى رمز للأرض التي يهدّل الواقع نهديها: «فتضيق كثيرا، كثيرا حتى تعوي الأرواح من كثافة الناس والسيارات وقوة المؤسسات»(42).

وفي قصة «عند مفترق الأصابع» المهداة الى الأديب وليد إخلاصي تصبح اليد التي يعاني الكاتب إحساسا جارحا بخروجها على طقوس الألفة التي رافقت إنجازاته الابداعية ثم تمردت عليه بسبب ما غزاها من تقلصات تغدو روحا عامرة بالمودات عندما تقدم للفتى - اللص ما يقيه شر الجوع والحاجة، وكأنما ثمة فيوضات من الإنسانية قد تدفقت في عروقها، فأنجزت بذلك نصها المبدع حقا.

وتفصح قصة «ليلة المغول» التي تحمل المجموعة عنوانها عن ذلك الخراب الروحي الذي يفتك بإنسان العصر، فتتأنسن الجمادات الى الحد الذي تغدو معه كائنات من لحم ودم تعـوّض تلك الرغبات المحمومة جوعا الى البراءة، والحب، والطهر. فالقلعة في هذه القصة هي، كما نرى، معادل فني للحلم الذي تتوق زوجة الأستاذ الجامعي الى معانقته، والذي يبدو عصيا على النوال بعد أن ارتطمت هذه الزوجة بما كانت تتوهم تحققه في أستاذها الذي تزوجته.

ويتردد الخراب نفسه في قصة «موسوعة عيدان الكبريت» حيث يصبح الإنسان المطعون في أحلامه الصغيرة شجرة مهددة بالاجتثاث دائما، وما شغف البطل - المدرس سابقا - بالعلنية سوى مظهر من مظاهر الإحساس الفاجع بفقدها، وسوى تعبير عن القهر الذي يمارسه نقيضها في الواقع، فيصبح الشعر لعنة بدلا من أن يكون مطهرا. وولع الكاتب بأنسنة الجمادات ومنحها فيضا من الدلالات على مفردات الواقع يبدو شديد الحضور في هذه القصة، فالساحة العامة، والأشجار، وعيدان الكبريت، وغيرها، تفلت من إسار المادة لتكون شاهدا على اشتعالات الروح وهي تعاني ذلك الخراب المتشظي حولها.

وإذا كانت قصة «كرنفال الأيام الستة» مازجت بين الواقعي والأسطوري فقالت بعجائبية الواقع وغرائبيته، فإن قصة «السمكة» تحقق هذا التمازج الى مداه الأقصى، وتعلن على امتداد حركة القص فيها عن تلك الأسطورية التي تحدد صيرورة الإنسان المعاصر ومآله الى

الوحدة والعزلة المدمرتين وهو يجابه، مفردا، تلك الـ «أنا» المتورمة التي تفتك بالأشياء جميعها: بشرا، وعلاقات، وقيما.

وفي «قصة المقهى الغربي» يبدو هجاء الكاتب لتحولات المكان هجاء لتحولات الإنسان الموغل في وحدته، والقصي عما يضطرم في الواقع حوله من مثيرات أشد كثافة من تلك الأوهام القارة في ملكوته الخاص. إن ما تهجس به هذه القصيدة - في تقديرنا - هو تلك المفارقة بين ما يقوله المثقف العربي وما يثيره الواقع، بين ما هو خاص مدجج بأورام الذات وثآليلها وما هو جمعي متحول دائما: «بعد مدة من الاغتراب، عاد قمر الدين الى أرض مراهقته وشبابه، وتوقف بين المقهيين متأملا، مقهى الجماهير حوّلته المتغيرات الى مكان شاسع لبيع الأحذية والألبسة، ومقهى القصر - مقهى النخبة السالفة - لم يجد فيه سوى المقاولين والتجار، باعة الأرض والأرواح»(100).

وتلتقي قصة «صورة الفنان في رماده» مع قصة «عند مفترق الأصابع» وإن بدا أن لكل منهما مادتها الحكائية المغايرة للأخرى، ففي هذه القصة - صورة الفنان.. المهداة الى الفنان التشكيلي «سعد يكن» يحتشد الواقع بسواد غاشم يبسط ظلمته الداكنة على الموجودات جميعها، فيصبح موت الفنان «لؤي كيالي» تعبيرا عن غياب البياض الذي يمنح الإنسان معنى وجوده وتحققه النبيلين، كما تصبح الوجوه الشائهة المستغرقة في غربتها عن الواقع، وعلى النحو الذي يقوله منتوج الفنان «يكن» انعكاسا لذلك التشويه الذي يعانيه الواقع نفسه وهو يوغل في استسلامه للصمت حيال ما يدمر الروح. وما انتقال الفنان من مرحلة تشكيلية الى أخرى سوى معادل فني لتحولات هذا الواقع، وهو في الوقت نفسه معادل لذلك اللهاث المحموم الذي يبديه مثقف العصر - ليس أي مثقف - وراء ما يعينه على احتمال ذلك السواد الجاثم على صدر مفردات الواقع كلها.

وتهجو قصة «كرنفال البطاطا» الواقع السياسي - الشعبي في المرحلة التالية لوفاة الرئيس جمال عبدالناصر، وعبر فضاء مكاني معروف في حلب وأكثر دلالة على ما كان يعتمل في قلب المجتمع السوري آنذاك من قوى وأحزاب سياسية. غير أن ما هو سياسي هنا يتجاوز ظاهر الخلافات بين تلك القوى والأحزاب الى ما يعبر عما هو اجتماعي مثخن بقروح العصبوية الأسرية، حيث يبرز «العمل العائلي المشترك كمحتوى عميق للوعي السياسي»(137). وبالمعنى الذي يفصح عنه المقبوس السابق، فإن هجاء ما هو سياسي في هذه القصة يبدو هجاء لما هو اجتماعي، وصدى له، وانعكاسا ساخرا لما يتردد في المجتمع من وعي ضال مضل بآن.

وعلى النحو الساخر نفسه تتسلل قصة «كرنفال الرجل الوحيد» الى أعماق شخصية رجل للأمن يعاني وطأة حلم عصي على التحقق في «بلد مستقر، مستقر جدا، لا عواصف ولا متغيرات»(156) فيه، حلم يكاد يكون لفرط استحالته نوعا من الجنون، لكنه في الوقت نفسه يبدو مرآة ناصعة لما يضطرم في دواخل هذه الشخصية من نزوع محموم لتملك كل شيء والاستبداد به. وعلى الرغم من أن هذه القصة توغل بعيدا في تعرية تلك الدواخل وكأنها تستهدف قصاصا من واقع محتشد بالمثالب والخطايا، فإنها تفعل ذلك تثمينا

للانســاني المضيّع، الانســاني المتــرع بالطهر، والنقاء، والفضيلة.

وكذا تفـعل قصـة «كرنفـال الاعـلانات» التي تســخــر هـي الأخــرى من سطوة المؤسـسـات و«العـرف العـام والأخـلاق السـائدة»(186) حـيث يتـداخل الإعـلان الملصق على ظهـر مـدرس التـاريخ «أنت أفضل مدرس في المدرسـة»(184) تتـويجـا لذلك الـ «خروج الفـاضح عن اللغة الفخمة والانشاء الحكومي البليغ»(185) الذي كان يمارسـه هـذا المدرس بما تقـوله إعـلانات الواقع من اسـتـلاب للبـراءة، والكرامـة، والأرض.

وتعد قصة «كرنفال الوحشـة والهنود الحمر» من أكثر قصص المجموعة إلحاحا على ضـياع تلك القيم جميعـها وسـقوطها في لجـة الـعـمــاء، فـ«ناتاشـا» الرواية، والفــيلم، والواقـع، هـي تلك الرهـافـــة الإنسـانيـة الغـائبـة الحـاضـرة في الوقت نفسه، وهـي - في الوقت نفسـه أيضـا - ذلك الطهر المصفد بأغلال اللهاث وراء الزائف والطارئ من مـعـاني الوجـود الإنسـاني، والمستعر توقا الى مـا يسـتـرد فيوضـات الروح الطاعنة في الهلاك.

غير أن هذه القصص جميعها بقدر ما تبدو شديدة الحفاوة بالواقع، فإنها في الوقت نفـسـه تبـدو شـديدة النأي عن مكوناته الخام، فالقـاص إذ يستـمد المواد الحكائية لهذه القصص مما يضطرم في قلب الواقع من أحداث ومواقف، فسرعان ما يتحرر من قبضة هذه المواد ليبني نصا قـصـصـيـا مـتـعـدد المستـويات الكنائيـة، هاجسـا بالواقع على نحـو فني رهيف، وغير مباشر.

وعلى الرغم من أن القصص لا تفـصـح عن المرجعية الواقعية لأبطالها، فإنها تشي بهم، وإن بدا أن هذا لا يعني كثيرا المتلقي الذي لم يعـايش هؤلاء الأبطال أو لم يلتق بهم، وهي تفعل ذلك عن طريقين، إما على نحو واضح كما في قصـة «صـورة الفنان في رمـاده» المهداة الى الفنـان التشكيلي «سـعـد يكن»، وفي قـصـة «عند مـفـتـرق الأصـــابـع» المهـــداة الى الأديب «وليـــد إخلاصي»، وإما على نحو مضمر كما في «قـصـة المقـهى الغـربي» التي تحـيل الى الشـاعر والصـحفي الحلبي مـحـيي الدين اللاذقاني.

ومن اللافت للنظر أن افـتـتـاحـيـات هذه القـصص تتسـم بتـحـفـيزهـا المتلقـي على متابعة الشـخصـيـة القصصـيـة وتحـولاتها، وغـالبا مـا تبدأ هذه الافـتتاحـيات من حدث تال لأحداث سـابقة عليه، وكأنما ثمـة سـرد غائب تراكمت فيه جملة من الأحداث التي جعلت هذه الافتتـاحية نتيجة لها ومقدمة جـديدة بآن. فـفي قـصـة «السـمكة» يبـدأ القاص سرده على النحـو التالي: «ثم شـعر بالخـيـاشـيم، وأحس بالماء يهـرب منه، وكانت الأحـوال البـاردة، ولم يكن منتبـها لارتداء الألبسـة الكافيـة رغم التـقلبـات. وتذكـر، كـانت زوجـتـه بعـيدة عنه، وفي وضعيات متقلبة، وكـان يشغل منصبا متميزا، لذلك عندما حضـرت اللجنة وتم اسـتـدعـاؤه للتـحـقـيق، همس له أحـدهم: الأمور غير مـفـهـومـة، وهـي كـمـا أعـرف شـــديدة الخطورة، والأفـــضـل في كل الأحـوال أن تقدم اسـتـقـالتك»(81). وفي «قـصـة المقـهى الغـربي» يبـدأ القص على النحو التـالي: «وكنا نفتح صدورنا للهواء البـــارد، ونـحـب في اليـــوم الواحـــد مـرتين»(87). وغـيـر خـاف هنا أن حـرفي الـعـطـف: ثـم، والـواو، الـواردين فـي افـتـتـاحـيـتي القـصـتين، يشـيـان بأحداث سـابقة أو أفعال سـابقة على المتن الحكائي، مما يحـفـز المتلقي على مـتـابعـة هـذا المتن

واستكناه ما سيتردد في تضاعيفه من أحداث وأفعال تالية.

إن القاص يدير ظهره تماما لما تواضعت عليه السرود التقليدية فيما يتصل بافتتاحياتها المستغرقة في أغلبها الأعم في الفعل الماضي الناقص «كان»، وهو بهذا المعنى يشكل لنصوصه القصصية بدايات محرضة تطبع نتاجه بميسم الحداثة القائلة بدور مهم لمتلقي النص وقارئه. وعلى الرغم من أن القاص يستخدم افتتاحية تشي بتقليديتها في قصة «كرنفال الستارة» إذ يبدأها بقوله: «كان ياما كان.. في هذا الزمان»(31) فإن هذه الافتتاحية ليست أكثر من حيلة جمالية تتكئ الى شكل الحكاية الشعبية، الذي مكّن القاص من التقاط الجوهري فيما يريد أو يسعى الى بثه بين تضاعيف حركة القص، ومن التنويع في أدائه الجمالي فيما بعد.

وبعامة، فإن القاص يبدو شديد الحفاوة بما هو داخلي في بناء شخصياته القصصية، وكثيرا ما ينأى عن الأوصاف الخارجية لهذه الشخصيات، ويقدم ما هو انفعالي على ما عداه من مكوناتها، فهو يتتبع وقع الحدث على الشخصية وليس الحدث نفسه، ولذلك كثيرا ما يتردد في نصوص هذه المجموعة عدد من المفردات الدالة على المعنويات في سياق ما يستوجب أن يكون تشكيلا للماديات، وعلى نحو مفارق لسياق الجملة القصصية، ومغاير لطبيعتها السردية، أي ما يعرف بـ «الايحاء Connotationâ الذي يعني أن نسند الى الشيء وظيفة أخرى غير وظيفته الأساسية، أو «الاستخدام اللغوي الذي.. تكون فيه الكلمات لغة فوق اللغة»(3) ويمكن أن نمثل لذلك بالتراكيب الأسلوبية التالية التي تجمع بين المادي والمعنوي بأن: «وما عادت أحذيتنا تحتمل أرواحنا»(87)، «الهواء النبيل»(91)، «خطوات مبتهلة»(91)، «طبقات حذائه التي تنز بالرطوبة والبلاغة»(96)، «الدمل الكبير المملوء بالأسى»(138)، وغيرها كثير.

إن القاص يبدي حفاوة واضحة حيال ما هو جوّاني في بناء شخصياته، ويعبر عن تلك الحفاوة من خلال استخدامه اللافت للنظر كثيرا لمفردة «الروح» بأشكالها المختلفة وصياغاتها المتعددة، والى الحد الذي يمكن القول معه إنه ما من نص من نصوص المجموعة يفلت من ذلك. وعلى الرغم من أن إحصاء هذه المفردة في مجموعة القاص يعد فعالية مجانية لا تقدم ولا تؤخر في المقاربة النقدية، فإن الانطلاق من الوعي النقدي الذي يدعو إليه «تودوروف» فيما يتصل باتخاذ علوم الدلالة وسيلة للبحث في وجود عدد من المفردات وشروط تشكلها(4)، فإن هذا الإحصاء يقدم قرينة دالة على تلك الحفاوة المشار إليها آنفا.

وباستعارة المصطلح النقدي الذي أطلقه «تودوروف» أيضا حول «سجلات الكلام» في السرد بعامة، والذي يعني به طريقة الراوي في عرض الحكاية وتقديمها(5)، فإن ما يسم عروض المتون الحكائية في نصوص «ليلة المغول» هو اتكاؤها في أغلبها الأعم الى سجلين رئيسيين، هما: التمثيل، والحكي. وبحسب ما يعنيه الأول من وجود خطاب أو خطابات ليست جزءا من الحكي، فإن هذه النصوص تقدم خطابات لا تنتمي الى المواد الحكائية الخام، بمعنى أنها تبدو زائدة على جسد النص، حيث تتردد بين تضاعيف السرد القصصي فيوضات سردية غالبا ما تكون مشغولة بهجاء

الخراب الروحي الذي يبطش بكل شيء، بدءا من الشخصيات الرئيسية في هذه النصوص وانتهاء الى ما يجتاح كرتنا الأرضية البائسة من قيم جارحة ومدمرة لإنسانية الإنسان.

وكثيرا ما يعمد القاص الى استخدام ما يصطلح عليه «هنري جيمس»، و«بيرسي لوبوك» بعده، بالأسلوب المشهدي في عرض تلك المتون، أي بما يعبر عن الرؤية المحايثة للحدث، حيث الراوي يساوي الشخصية القصصية تماما. إن القاص - الراوي في معظم الأحيان يبدو مندغما بشخصياته، فهو شديد النفاذ الى القصي من أعماقهم، ويبدي كفاءة واضحة في التعبير عما يستعر في تلك الأعماق من حالات الارتطام بما يضرّج وجودها الإنساني بالمرير من الهزائم. ومن اللافت للنظر في هذا المجال أن تسعة من نصوص المجموعة الخمسة عشر تتكئ الى أكثر ضمائر الخطاب القصصي شيوعا وأبسطها صيغة، أي ضمير الغائب، بمعنى أنها تنتج مفارقة بين ما يعنيه هذا الضمير من وجود مسافة بين المروي والراوي وما تثيره لغة القص من نفاذ القاص الى المستتر أحيانا من السمات النفسية المميزة للشخصيات.

ومسوّغ هذه المفارقة في تقديرنا ما تجترحه النصوص، في أغلبها الأعم، من عوالم فوق واقعية، حيث تندرج حكائياتها تحت ما يصطلح عليه بـ «العجائبي» الذي يحدث - حسب تودوروف - قطيعة أو تصدعا للنظام المعترف به، واقتحاما من اللامقبول لصميم الشرعية اليومية التي لا تتبدل(6). ويجد هذا الاصطلاح تعبيره الأكمل في النصوص القصصية التالية: «الهتاف الطويل»، و«كرنفال الأيام الستة»، و«كرنفال الوحشة والهنود الحمر»، وغيرها أيضا، حيث يتداخل الواقعي بالميتا واقعي منتجا حالا ثالثة تقول بعجائبية الواقع وترجحه بين المعقول ونقيضه.

وبعامة، فإن معظم نصوص المجموعة ينهض على ما يسميه «فيكتور شكلوفسكي» «المقابلة Antithesis أو الطباق» أي ما يقوم على وجود شخصيتين متضادتين(7)، ومثال ذلك مقدم الأمن عبدالعزيز السيوفي في مواجهة الأستاذ الجامعي عمر الذهبي في قصة «كرنفال الرجل الوحيد»، والرجل وزوجته في قصة «كرنفال الأيام الستة»، والشاب البدين والفتاة الناحلة في قصة «كرنفال الستارة»، وغيرها. وهذه الأداة «البلاغية» التي يستخدمها القاص تشير بشكل أو بآخر الى طباق الواقع نفسه، والذي ينتج مجموعة من المفارقات المعوقة لقيم الحق والخير والجمال، والمثبتة لقيم السلب والانتهاك.

وحسب تقسيم «جيرار جينيت» للتعاليات النصية «Transtextualiteå فإننا نميز في نصوص المجموعة نوعين من تلك التعاليات: «المناص Paratexteå أي ما تحيل إليه العناوين من أخرى سابقة عليها، مباشرة أو محولة، ويتمثل ذلك في عنوان قصة «صورة الفنان في رماده» الذي يحيل الى عنوان لوحة للفنان التشكيلي العالمي «فان كوخ» هو «صورة الفنان في شبابه». وغير خاف أن المناص هنا يتم استخدامه على نحو كنائي، إذ تحمل مفردة «الرماد» الكثير من الإيحاءات الدالة على فجائعية المآل الذي تنتهي إليه الشخصية القصصية. ثم «التناص -Inter textualiteå الذي يسميه «باختين» بامتياز واضح «التفاعل السوسيولفظي»، ويقصد

به حضور نص في آخر، ويمكن أن نمثل لذلك بتلك الحفاوة الواضحة التي يبديها القاص، بين نص قصصي وآخر، حيال منطوق «العهد القديم» في «سفر التكوين» بخاصة، حيث تتردد في نصوص المجموعة التراكيب الأسلوبية التالية مثلا: «ثم كانت الأرض، وكانت السمكة أول الكائنات»(84). «وكان في السجن حزن، وفي الحارة وعلى الناس»(139). «في البدء كان التراب، ثم خرجت البطاطا مثل فاكهة مدهشة، خرجت في شكل إنسان، ومشت الى الأمام، الى الأمام، ثم بدأت المنجزات»(152). «وكان حزن على الشرفات، وعلى الاسفلت وردة»(198). أو مما يحيل الى منطوق القرآن الكريم، كما في قصة «كرنفال البطاطا» حيث يقسم أحد الشخوص، وبانزياح معبر عن آلية الوعي لديه، قائلا: «اللهم اشهد بأنني قد نذرت لك صوما فلن آكل بعد اليوم مما تقدمه الحكومة، ولن أكلم من الملحدين إنسيا»(131).

وكما تكشف تلك التعاليات النصية عن شيء من ثقافة القاص ومخزونه المعرفي، فإنها في الوقت نفسه تقدم قرينة دالة على بعض السمات المميزة لمعجمه اللغوي، حيث تتضافر مع مكونات أسلوبية أخرى تبدو أثيرة لديه، من مثل تردد صيغة التعجب «يا له» وما يتفرع عنها من ضمائر في نصين على الأقل، ففي «كرنفال البطاطا» يقول: «فيا لهم من أولاد، وياله من حوار»(135)، «فيا لها من قيامة ويا لهم من أولاد»(151)، وفي «كرنفال الوحشة والهنود الحمر»: «يا لها من سمرة ويا له من حب»(201).

وفي هذا السياق يمكن الإشارة الى بعض أيضا مما يحيل الى المخزون المعرفي الذي تتمتع به حافظة القاص، كتردد أسماء عدد من الأدباء المعروفين والأعمال الأدبية العالمية، مثل مسرحية «روميو وجولييت» لـ «شكسبير» في «قصة المقهى الغربي»، وقصيدة «الأرض اليباب» لـ «ت.س.اليوت» في قصة «كرنفال الإعلانات»، ورواية «الحرب والسلم» لـ «تولستوي» في قصة «كرنفال الوحشة والهنود الحمر». وتؤدي هذه الأسماء وظيفة واضحة في الكشف عن السوية المعرفية التي تتمتع بها شخصيات القاص، وفي التعبير عن دواخلها النفسية من جهة، وعن أشكال مواجهتها للحدث حولها من جهة ثانية.

وعلى الرغم من أن بعضا من نصوص المجموعة يظل أسير المواضعات الواقعية ـ الفيزيقية للزمن، فإن أكثر هذه النصوص يطوّح بعيدا بتلك المواضعات، ويبني لنفسه حركة القص التي تخصه، مما ينتج داخل هذه الحركة ما يعرف بـ «المفارقات السردية» التي تجد أكمل تمثيل لها «قصة المقهى الغربي» التي تتردد فيها التعبيرات التالية: «بعد أيام»(96)، «بعد أيام»(97)، «بعد مدة طويلة»(100). وبعامة، فإن ما يجترحه القاص من مفارقات في هذا المجال يتكئ في أغلبه الأعم الى تقنية الاسترجاع، وعبر ما يسميه «جيرار جينيت» «الخلاصة Sommaireâ، وكما تشير إليه على نحو دال قصة «السيارة»، حيث يختزل الكاتب الكثير من حيوات شخصياته، ويكتفي بما يجسد مرجعية الحدث أو مرجعياته المعبرة عن شكل استقبال كل من هذه الشخصيات لما يحيط بها من أفعال. إن حركة القص في المجموعة، بعامة، لا تتبع حركة الزمن، بل تعيد تشكيل الأخير على النحو الذي يحقق مقاصد القاص، الموجهة في أكثرها الى هجاء الواقع، فتنثال أقوال

الشخصيات وتداعياتها مفصحة أحيانا، ومضمرة أحيانا ثانية، ساخرة دائما، وهي تجابه ما يعوّق أحلامها الصغيرة، وما يكبح لهاثها نحو الإنساني في الوجود والحياة.

وإذا ما كان الأدب «يتحرك في اللغة بوصفها وسيلة»(8)، فإن لغة القص في هذه المجموعة تتسم بما تقوله ظلال الكلمات وليس الكلمات نفسها، بمعنى أنها تنتج لغة فوق اللغة، لغة «ميتا نصية» تعين على نحو واضح، ودقيق، فردية الكاتب وصوته الخاص، وتمتلك إيقاعها المميز، القصصي عن المعنى المبتذل لمفهوم الشاعرية الذي أشاعه في السنوات الأخيرة تداخل الأجناس الأدبية فيما بينها، وبالطريقة التي قدمها أدب الآخر الأوروبي. إن الإيقاع القصصي في هذه المجموعة يتشكل من أكثر من سمة من سمات الأجناس الأدبية الأخرى، الشعر بوصفه تخييلا وبناء صوريا، والمسرح بوصفه حوارا مكثفا، ثم الرواية بوصفها ملحمة العصر الحديث. ولعل المقبوس التالي من «قصة المقهى الغربي» يعبر عن جزء من تلك السمات، شاعرية اللغة وسرديتها وملحميتها بآن: «أن يميت فتى واقعا في الحب بضغطة إضافية من كفه، ليصوغ بذلك تراجيديا مقلوبة، حيث يميت العاشق المنذور للموت عاشقا آخر. هكذا أوحت لقمر الدين التماعة الفزع على أطراف عيني الفتاة، ولأنك تحب هذه الفتاة، ولأنك لا تساوي الحذاء الذي تلبسه، ولأن الطريق الى بيتها وروحها مرير وطويل، سأتركك. هكذا قال قمر الدين للفتى المغدور، رغم أنه كان يحس أن الكلام يخص الفتاة، يخصها وحدها في وقت كانت أصابع كفه الضاغطة تخص الفتى، تخصه وحده»(95).

وإذا كان صحيحا ما يذهب إليه «بارت» من أن «المعنى ليس في نهاية القصة، إنه يتجاوزها»(9)، فإن نهايات نصوص «ليلة المغول» تدير ظهرها تماما لخصائص الجنس القصصي التقليدي في هذا المجال، حيث تنفتح هذه النصوص على دلالات تثير فعالية المتلقي في تشكيل الأحداث أو بناء الشخصيات على النحو الذي تحدده استجابته للنص، وأشكال استقباله المعرفية والرؤيوية لما يتردد في تضاعيفه من مكونات، يتصل بعضها بمرجعية هذا النص أو مرجعياته الواقعية من شخوص وأفعال وردود أفعال، ويعبر بعضها الآخر عن الشكل الفني الذي ارتضاه الكاتب له، وأشاد من خلاله معماره القصصي.

وبعد، فهل تمتلك هذه النصوص ما يسميه «تودوروف» «حق المثول في تاريخ الأدب»(10)، أي ما يمكّنها من تغيير الفكرة القارة لدى جمهور القراء عن خصائص الجنس الأدبي الذي تنتمي إليه؟ إن ما تتمتع به هذه النصوص من خصائص أسلوبية وبنائية تدفع الى القول إن منتجها يقدم تجريبا قصصيا دالا على صوت خاص به، ومميز له في الوقت نفسه من مجمل التجربة القصصية السورية، ولعل اشتغاله على أكثر من جنس أدبي، وتقدم تجربته الروائية زمنيا على تجربته القصصية التي تمثل هذه المجموعة باكورتها، ما يجعل من نصوص «ليلة المغول» جديرة بذلك الحق الذي أشار إليه «تودوروف»، وما يمكن من عدها علامة ذات دلالة على تجربة الكاتب من جهة، وعلى التجربة القصصية السورية من جهة ثانية.

الهوامش

(1) محمد أبومعتوق 1996 - «ليلة المغول» - ط1، وزارة الثقافة، دمشق.

وقد صدر للكاتب قبل هذه المجموعة الأعمال المسرحية التالية: «التغريبة المعاكسة» و«فوق هذا المستطيل وقع حادث» و«ثلاث مسرحيات للأطفال» و«أوهام حارس الغابة» و«ست مسرحيات للأطفال» و«ملحمة الأيام الفلسطينية» و«مغامرة الرأس المقطوع» و«أنشودة الخوذة» و«موت الحكواتي» و«الحبل والكرسي»، وثلاث روايات هي: «جبل الهتافات الحزين» و«شجرة الكلام» و«الأسوار».

(2) لا يتضمن هذا التعبير أي حكم قيمة بقدر ما يعني إشارة الى واحدة من السمات المميزة لتجربة الكاتب في أكثر من حقل إبداعي، والكتابة في أكثر من جنس أدبي.

(3) إبراهيم، د. نبيلة - «فن القص في النظرية والتطبيق» - مكتبة غريب، القاهرة. د، ت. ص 52.

(4) للتوسع، انظر: تودوروف، تزيفيتان - «الأدب والدلالة» - ترجمة: د. محمد نديم خشفة. ط1. مركز الإنماء الحضاري، حلب 1996. ص 17.

(5) «الأدب والدلالة» - ص 82.

(6) تودوروف، تزفيتن - «مدخل الى الأدب العجائبي» - ترجمة: الصديق بوعلام. ط1. دار شرقيات، القاهرة 1994. ص 45.

(7) انظر: مجموعة مؤلفين - «اللغة والخطاب الأدبي» - اختيار وترجمة: سعيد الغانمي. ص1. المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء. ص 44.

(8) «اللغة والخطاب الأدبي» - ص 31.

(9) بارت، رولان - «مدخل الى التحليل البنيوي للقصص» - ترجمة: د. منذر عيّاشي. ط1. مركز الإنماء الحضاري، حلب 1993. ص 37.

(10) «مدخل الى الأدب العجائبي» - ص 29.

في الذكرى الخمسين لوفاة الأديب الألماني فولفجانج بورشرت (1921 - 1947)

● عرض: سمير مينا جريس

> أود لو أكون منارة
> في الليل والعواصف
> للأسماك،
> لكل قارب.
> ولكنني..
> سفينة
> مهددة بالغرق!
>
> (بورشرت)

لا شك أن نهاية الحرب العالمية الثانية في ألمانيا كانت بداية لأشياء أخرى عديدة. كانت بداية لبناء ذلك البلد الذي أصابه الخراب أكثر من غيره بسبب الحرب التي يتحمل هو المسؤولية الأساسية عنها. وكانت أيضا بداية جديدة للأدب الألماني. فعلى امتداد الحقبة الهتلرية صمت معظم الأدباء صمتا تاما ولم يعل في الساحة إلا صوت المهللين والمنافقين وقارعي الطبول. لذا كانت مهمة الأدب الجديد أولا قبل كل شيء أن يخلص اللغة من هذه الرطانة وتلك الألفاظ الضخمة التي أقحمها هتلر في اللغة.

ومن هنا كانت البساطة الفائقة التي يكتب بها فولفجانج بورشرت (هامبورج ٢٠ / ٥ / ١٩٢١ - بازل ٢٠ / ١١ / ١٩٤٧): لغة بسيطة سهلة لا تعقيد فيها ولا تكلف، وجملة قصيرة لا زخرف فيها ولا تنميق.

كانت بداية بروشرت مع الكلمة في سن مبكر، إذ بدأ ينظم الشعر في صباه، ثم لفت الأنظار بنشر إحدى قصائده في صحيفة يومية وفاجأ «بورشرت» الجميع عندما اختار أن يعمل بالتمثيل. وبالطبع لم يرض أبوه عن هذا العمل، فألحقه ليعمل بإحدى المكتبات كبائع. وعمل «بورشرت» في المكتبة، ولكن ذلك لم ينسه التمثيل، فما كان يفرغ من أداء عمله حتى يهرع إلى المسارح ليشاهد ويستمتع ويتعلم. ثم بدأ في دراسة التمثيل بجانب عمله، وسرعان ما حصل على دبلوم فيه، وعمل بإحدى الفرق المسرحية ممثلا. وبدأ «بورشرت» يحقق حلمه. إلا أن القدر لم يمهله طويلا فسرعان ما جاءه أمر التجنيد. والتحق «بورشرت» بالجيش ولم يكن قد تعدى عامه الثامن عشر. ومن هنا بدأت المآسي تتلاحق. كان «بورشرت» دائم البحث عن الحقيقة، وقد عبر عن ذلك في خطاب بعثه لأحد أصدقائه، تحدث فيه عن الحقيقة وكيف يلتمسها بين غبار الأكاذيب الذي يملأ الجو ويخنق الأنفاس ويحجب الرؤية. واكتشف هذا الخطاب عند تفتيش منزله بهامبرج، واعتبر تحريضا واضحا ضد النازية، وإدانة سافرة لسياستها. قدم الخطاب للسلطات

مـادة خـصـبـة للاتـهـام. ولكن قـبل أن يستطيعوا القبض على الفتى، كان قد تم «شـحنه» مع مـئـات الآلاف من الشـبـاب الألمان إلى الجبهة الروسية حيث أصيب بمرض خطير حار الأطباء في تشخيصه. وظل مـتـهـمـوه يطاردونه، ولم يـتـركـوه لينعم حتى براحة الاستشفاء، فتم ترحيله من المستـشـفى العسكري إلى السـجن. كانت حالته الصحية بالغة السوء، فقد كانت يده مصابة برصاصة، وكان يعاني آلام الحمى الصفراء والدفتريا. ومثل أمام المحكمة واتهـمـوه بأنه أصـاب يده عـمـدا ليتخلص من الجندية، وطالب الادعاء العام بإعـدامـه رمـيـا بالرصـاص. انتظر «بورشـرت» الحكم سـتـة أسابيع. سـتـة أسـابيع وحـده في زنزانة ينتظر الموت. جـهنم من الأيام والليـالي. وأخـيـرا صـدر الحكم ببراءته بعـد الاسـتـمـاع إلى دفـاع مـحـامـيـه. ومما يذكـر أنه عندمـا طلب المحامي التشـاور مع المتهم كانت فرحـة «بورشـرت» لا توصف، إذ وجـد أخيرا من يتحدث مـعـه عن شـعـر «ريلكه». (١) وبعد صـدور الحكم انتظر «بورشـرت» أمـر الإفراج.. ولكنه ظل ينتظر طويلا، فقد بقي حبيس الزنزانة لمدة ستة شـهـور، وبعدها قرروا العـفـو عنه وزجـوا به إلى الخطوط الأمـامـيـة. إلا أن المرض كـان أقـوى من كل الأوامـر الغـاشـمـة، لم يعـد «بورشـرت» صـالحـا لأن يكون أداة قـتل، فـأعـادوه إلى معسكره وظل مريضا: أي أنه ظل شـخصا لا يمكن الاسـتـفـادة منه، فـقـرروا إخـلاء سـبيله. وفي اليوم الذي فتح فيه المعسكر بابه لينال «بورشـرت» حريتـه، أسـر إليـه أحد زمـلائه ببـعض النكات السـيـاسـيـة فـأعيد سجنه مرة أخرى، تسـعـة شـهـور. شـهـور مـلأ أيامـهـا ولياليـهـا قـصـف المدافع ودوي القنابل.

أخيرا تم نقله إلى مـعـسـكـر آخـر، حيث أطلق الأمـيـركـان سـراحـه بعـد انتـهـاء الحـرب. سـار على أقـدامـه مـتـجـهـا إلى مسقط رأسه ودبابات الحلفاء تقابله في الاتجاه المعاكس. وفي أول مايو 1945 كان يقف على مشارف مدينة «هامبورج» وقد بلغ به الإنهاك غـايتـه، والحـمى ذورتـهـا. وبـعـدهـا بيـوم وصـل إلى منزل والديه: شـخصـا ينتظر الموت، ولكنهم اسـتقبلوه كشخص نجا من أنياب الموت!

كان عليه أن يستريح ويستجم طويلا، ولكنه لم يتمكن من ذلك، فـقـد كـان يريد الاشـتـراك في البـداية الجـديدة بكل مـا يتفجر داخله من رغبة هائلة في الحياة. وفي الحقيقة ما كانت الراحة لتفيده، فما فعلته سنوات الحـرب والسـجن في بدنه كان أفدح من أن يداوى. ولرغبته العـارمة في المشـاركـة في الحـيـاة عمل مـسـاعـد مـخـرج في أحد مـسـارح الدولة، ثم عـمل في أحد الملاهي الليلية، وذلك بالرغم من أنه لـم يكن يسـتـطيع أن يصـعـد سلمـا أو يبذل مـجـهـودا بدنيا، وبالرغم من حـالات ضـيق التنفس التي كـانت تفـاجـئـه قـبل وأثناء العـرض. إلى أن سـقـط في النهـاية مـــريضــا. وفي ذروة آلامـــه كـــان «بورشرت» يستقبل زائريه بمرح الشباب وانطلاقـة وكـأنه في قـمـة سـعـادته. كـان جـسـده يئن تحت وطأة العـذاب والألم، وظهـره لا يقـوى على تحـمل أقل جـهـد، وكبده المتضخم يعوقه عن التنفس، وقلبه لا يـكاد ينـبـض، ومـع ذلك كـــان دائـم الابتسـام لأصـدقائه، متشوقا لكل كلمة يسمعها عن العـالم الخـارجي. لم يعـد مريضا محكوما عليه بالموت، بل أضحى مؤمنا بالحيـاة ومـتفـائلا بها. كل حـركـة وكل لفـتـة كـانت تفـجـر الآلام الـهـائلة في جسـده.. ولـم يتوقف بالرغـم من ذلك عن

المرح وإلقاء النكات. نادرا ما كان يتحدث عن مرضه، وهذا ما كان يخدع بعض زائريه. لم يكن يقص عليهم من أخبار روسيا وعن السجن إلا القليل، فلم يكن يريد أن يشرك أحدا في آلامه ومعاناته. لم تظهر هذه الآلام، وتلك المعاناة إلا في إبداعه المسرحي والشعري والقصصي.

كان «بورشرت» يشعر بدنو النهاية منذ عودته من الحرب، وكان يريد أن يعبر عما يجيش في صدره من أحاسيس وأفكار، لذا كان يكتب - وكما يقول د. مصطفى ماهر - «بسرعة من يسابق الموت، وحرارة من يصارع الحمى، معبرا عن محنة جيله الذي ضاع وانتهى ولم يجد من يلقي إليه وهو يساق إلى القبر كلمة وداع».(2) ولم يستسلم بورشرت. كان يهتم بجسده على الرغم من كراهيته لضعفه ووهنه المتزايد فكان يقوم من فراشه كل صباح ليغتسل ويحلق ذقنه، ولكنه كان بحاجة إلى الجدران والأبواب وساعدي أمه القويين حتى يبلغ مقصده. ولم يستسلم. كانت الحمى تخفف في بعض الأحيان بسرعة غريبة. مئات الليالي المعذبة قضاها بلا نوم متحملا الآلام الرهيبة ولم يستسلم.

لاحت أمامه طاقة أمل أخيرة: رحلة استشفاء إلى سويسرا.. هكذا نصح الأطباء، ففي سويسرا العديد من الأدوية التي لم يكن لها وجود في ألمانيا الجائعة، وهناك أيضا غرف بها تدفئة!

اجتهد عدد من أصحاب دورا لنشر وبعض أصدقائه ليحققوا له هذا الحلم. المعوقات الإدارية عديدة، بالإضافة إلى عدم إمكانية نقل المريض. وتساءل كثيرون: هل للرحلة أي نفع؟ وهل يتحمل المريض هذا المجهود؟ ألن تضره الرحلة أكثر مما تفيده؟

كان لا بد من طرح كل هذه الأسئلة. وكان لا بد أن يرحل «بورشرت». لن يساعده أحد أو شيء في «هامبورج» كان على علم بذلك، وكانت قدرته على الصبر قد نفدت، بل لم يعد يحتمل زيارات أوفى أصدقائه.

أخيرا استطاع الرحيل. بدأت الرحلة في سبتمبر 1947. عانى من الحنين إلى الوطن بأسرع مما كان يتخيل، فبمجرد أن تحرك القطار تأججت في داخله لواعج الشوق والحب إلى الوطن ها هو يفارق نهره المحبوب (الالبه). وها هو يفارق هامبورج مسقط رأسه. على الحدود السويسرية الألمانية كان على الأم أن تودع ابنها أن تترك يدي ابنها الواهنتين من يدها الحنونة، فلم يكن مسموحا لها باجتياز الحدود. انتصرت الأوامر الحكومية على الروابط والمشاعر الإنسانية. وهكذا على «بورشرت» أن يخطو آخر خطواته وحيدا. ونظر من النافذة وأخذ يودعهم، يودع كل شيء لآخر مرة.

وتنتهي حياة الأديب الكبير بعد وصوله إلى المستشفى وقضاء بضعة أسابيع. تنتهي حياته وهو في عمر الزهور. ستة وعشرون عاما: أبدع فيها ديوان شعر رقيق، ومجموعة قصص قصيرة ومسرحية «بالخارج أمام الباب»، تلك المسرحية التي أصبحت خالدة في الأدب الألماني لتعبيرها عن مأساة جيل «بورشرت» أثناء الحرب - هذا الجيل الذي أجبر على الاشتراك في حرب ظالمة أتت على الأخضر واليابس، ولما عاد من الجبهة لم يجد وطنا، فظل (في الخارج أمام الباب). وبالرغم من حياته القصيرة وقلة إنتاجه الأدبي، فإن «بورشرت» يعد من أساتذة فن القصة القصيرة في ألمانيا بعد الحرب العالمية الثانية.

ساحة اللعب

للأديب الألماني: فولفجانج بورشرت
ترجمة: سمير مينا جريس

حفر رجلان حفرة في الأرض. كانت متسعة جدا وكادت تكون مريحة. كالقبر. كانت محتملة. أمامهم بندقية، لقد اخترعها إنسان لاطلاق الرصاص على الناس. أناس ليس بينه وبينهم في الغالب أدنى معرفة.. بل لم يكن يفهم حرفا من لغتهم. لم يفعلوا له أي شيء. ولكن لا بد أن يطلق عليهم الرصاص. إنسان ما أصدر الأمر بذلك. ولكي يستطيع إصابة أكبر عدد من الناس فقد اخترع إنسان بندقية تطلق أكثر من ستين طلقة في الدقيقة. وعلى عمله كوفئ.

بعيدا عن الرجلين بمسافة كانت هناك حفرة أخرى. أطل منها رأس إنسان. كان له أنف يستطيع شم العطر. له عينان بإمكانهما رؤية مدينة أو زهرة. له فم يستطيع أكل الخبز والنطق باسم «إنجه» أو «ماما» هذا الرأس رآه كلا الرجلين الذي أعطيا بندقية. قال أحدهما: صوّب.

وصوب. وطار الرأس. لم يعد يستطيع شم العطر، ولا رؤية المدينة، ولا النطق بـ«إنجه» إلى الأبد. منذ شهور طويلة والرجلان في الحفرة. أطارا رؤوسا لا تحصى. رؤوسا لأناس لا يعرفونهم على الإطلاق. لم يفعلوا لهما أي شيء. ولم يفهما حرفا من لغتهم. ولكن إنسان قد اخترع بندقية تطلق أكثر من ستين طلقة في الدقيقة.. وإنسانا أصدر الأمر.

بمرور الوقت أطارا رؤوسا لو وضعت بعضها لكونت جبلا ضخما. عند النوم تبدأ الرؤوس في التدحرج كأنها كرات في ساحة لعب (البولينج)(١).. محدثة صوتا خافتا. بسبب هذا الصوت استيقظا. همس أحدهما:

- ولكن إنسان أصدر الأمر بذلك.

فصرخ الآخر:

- لكننا نحن الذين نفذنا.

فتأوه الأول قائلا:

- كان الأمر مخيفا.

فضحك الثاني وقال:

- لكنه كان في بعض الأحيان مصدر تسلية.

فصاح الهامس:

- كلا.

وهمس الآخر:

- بلى. كان الأمر مصدر تسلية أحيانا. تسلية ما بعدها تسلية.

وجلسا ساعات في الليل. لم يناما. ثم قال الأول:

- لكن الله قد خلقنا هكذا.

- ولكن الله له عذر.. فهو ليس موجودا.

- ليس موجودا؟

- هذا هو عذره الوحيد.

فهمس الأول:

- ولكن نحن.. نحن موجودون.

في الليل لم ينم الرجلان اللذان أُمرا أن يسقطا أكبر عدد من الرؤوس، فالرؤوس تحدث صوتا خافتا، عندئذ قال أحدهما:

- وعلينا أن نستعد الآن.

- نعم.. علينا أن نستعد الآ.

عندها صاح صوت:

ـ استعداد. لقد بدأت غارة جديدة.
فنهض الرجلان وتناولا البندقيتين. إذا شاهدا إنسانا فإنهما يطلقان عليه الرصاص. ودائما يكون إنسانا لا يعرفانه على الإطلاق.. لم يفعل لهما أي شيء. بالرغم من ذلك فإنهما يطلقان عليه النار. لقد اخترع إنسان ما البندقية لذلك. وعلى عمله كوفىء. وإنسان.. إنسان قد أصدر الأمر.

(١) البولينج: من الألعاب المنتشرة في ألمانيا، وفيها يقف اللاعبان خلف مسار أملس توجد في نهايته قوائم خشبية، ويقذف اللاعب بكرة محاولا إصابة أكبر عدد من القوائم.

الهوامش

(١) مجدي يوسف: تجربة الحرب في أدب بورشرت - مقال بمجلة فكر وفن الصادرة في ألمانيا العدد الثالث 1964 ص 70 راينر ماريا ريلكه (1875 - 1926) هو من أشهر شعراء القرن العشرين الذين كتبوا بالألمانية - وتأثيره عظيم على عدد كبير من الشعراء المحدثين.

(2) د. مصطفى ماهر - ألوان من الأدب الألماني الحديث ص 23 - دار صادر - بيروت.

قراءة في رواية

«من قتل موليرو»

للروائي ماريو فارجاس إيوسا

ماريو فارجاس إيوسا (Mario Vargas Liosa) روائي يمثل قمة من قمم الرواية المعاصرة في بيرو، وفي أمريكا الجنوبية أو اللاتينية، بل في عالم الفن الروائي.

كان مولده عام ١٩٣٦، وهو يكتب - إلى جانب الرواية - القصة القصيرة، والمسرحية، والنقد، والمقال، والدراسة الأدبية، إن اللغة التي يكتب بها: الاسبانية، شأنه شأن كتّاب دول أمريكا اللاتينية. ويعد إيوسا من خلال هذه الاهتمامات صاحب موهبة فذة، حققت له شهرة واسعة في الأوساط الأدبية، سواء أكان ذلك في موطنه، أم في الخارج.

• بقلم: عبدالرحمن شلش

لقد بدأ الكاتب حياته الأدبية في حقبة الخمسينات من القرن العشرين، ولكنه شق طريقه بوصفه روائيا منذ أوائل الستينات. وكانت باكورة أعماله الروائية ممثلة في «المدينة والكلاب».

ثم تتابعت رواياته: «البيت الأخضر» و «الأشبال» و «محادثة في الكاتدرائية» و «بنكليون والزائرات» و «العمة خوليا» و «الكاتب العمومي» و «حرب نهاية العالم» و «من قتل بالومينو موليرو؟» التي ترجمها الدكتور حامد أبو أحمد باختصار تحت عنوان: «من قتل موليرو؟» (*).

وهذه الرواية «من قتل موليرو؟» هي أحدث روايات الكاتب، إذ صدرت عام 1986م، ونالت اهتماما من النقاد، وأثارت أصداء، وحققت رواجا، وترجمت إلى كثير من لغات العالم بما فيها اللغة العربية.

تتصدر ترجمة الرواية دراسة حول الكاتب وفن القصة المعاصرة في أمريكا اللاتينية، كتبها الدكتور حامد أبو أحمد، سنسترشد ببعض ما جاء فيها، قبل تقديمنا للرواية عرضا وتحليلا، للوقوف على معالم وملامح في المسيرة الإبداعية لهذا الكاتب، وفي الإبداع القصصي في القارة التي ينتمي إليها، بكل ما يحيط بها من ظروف خاصة أو عامة.

جاء في هذه الدراسة: «تعرض فن القصة في أمريكا اللاتينية خلال الأربعين عاما الأخيرة لعملية تغيير عميقة وحاسمة، حولته بصورة جذرية من فن إقليمي محلي إلى فن عالمي باهر يجتذب أنظار القراء والنقاد في شتى بقاع العالم، وقد بدأ هذا التغيير الكبير في عقد الأربعينات من هذا القرن، ومن ثم فإن النقاد في أمريكا اللاتينية يعتبرون هذا

العقد بمثابة الخط الفاصل بين القصة ذات الطابع التقليدي التي كانت سائدة من قبل في هذه القارة وبين القصة الجديدة ذات التقنيات الثورية والتجريبية التي مازلنا نشهد آثارها حتى الآن والتي ما فتئت تسير في خط صاعد بحيث نجد الأجيال الشابة أكثر قدرة على تقديم الجديد اللافت للنظر مقارنة بالأجيال السابقة عليها، وهذه سمة التطور الخلاق في أي زمان ومكان» - (ص:5).

كما جاء في هذه الدراسة: «حاول بعض النقاد رصد ظواهر التجديد عن طريق تقسيم الكتّاب إلى أجيال، فالناقد المكسيكي خوسيه لويس ما تنيث في مقال له عام 1969، قسمهم إلى خمسة أجيال في إطار زمني يقل عن خمسين عاما، والقصاص الناقد البيرواني ماريو فارجاس ايوسا في مقال له بالانجليزية ظهر في ملحق التايمز الأدبي في لندن عام 1968 قسمهم إلى جيلين: جيل الرواد وجيل الكتاب الحاليين» - (ص:7).

ثم جاء الناقد رود ريجيث مونيجال واضعا عمليات التجديد في محور رئيس مركزي تدور حوله أبرز الاتجاهات، وهي:

١ـ الواقعية الاجتماعية
٢ـ الواقعية النفسية
٣ـ الواقعية السحرية
٤ـ الواقعية البنائية

ويعد أيوسا من أبرز ممثلي الاتجاه الأخير، مع أسماء أخرى مثل: أوجستو روابا ستوس، وكارلوس ماريتنيث مورينو، وجيرمو كامبريرا انفانتي، ونستور سانشز وغيرهم، وإن كان الكاتب الواحد يمكن أن يكون له مساهمات في أكثر من اتجاه.

وإذا كان كتاب هذه القارة من العالم استطاعوا أن يفرضوا في النصف الثاني من القرن العشرين - الذي نعيش في أعوامه الأخيرة - ثورة أسلوبية جديدة على فن القصة، فإن تأثيرات ذلك بدأت تظهر في انتاج كتاب أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية وفي كل أنحاء العالم، وعزاها أيوسا إلى أربع عمليات تغيير: 1- تغيير في محور الموضوع الذي انتقل من تناول الطبيعة إلى تناول الإنسان، 2- التوسع في مفهوم الواقع فأصبح يشمل بؤر إلهام جديدة مثل الحلم والأسطورة، 3- نقل بؤرة الاهتمام من الجانب الريفي إلى الجانب الحضري، 4- الوعي الجمالي بالبناء الفني للعمل الروائي على أساس من ا لتجريب اللغوي المستمر.

ثمة تشابه كبير بين بلادنا وبلاد أمريكا اللاتينية، وفي ذلك قال المفكر المكسيكي أوكتافيوباث في كتابه (زمن الغيوم): «إن أمريكا اللاتينية تعاني من نفس المشاكل التي تعاني منها بقية دول العالم الثالث مثل الاعتماد الاقتصادي والسياسي والثقافي على الخارج، والمظالم الاجتماعية الأثيمة، والفقر المدقع إلى جوار الثروة والتبذير، وغياب الحرية العامة، والقمع، والحكم العسكري، وعدم استقرار المؤسسات، والفوضى، والديماجوجية، والفساد وتخلف المواقف، وسيطرة جنس الذكور، والتأخر في العلوم والتكنولوجيا، وعدم التسامح في مجال الآراء والمعتقدات والعادات» (ص 23).

إن ماريو فارجاس ايوسا - كما جاء في مقدمة الرواية - ظهر «بموهبته الفذة، في بلد مثل بلادنا، يشغل فيه الأدب جانبا هامشيا، ويكاد يكون مجرد تزجية لوقت الفراغ».

ولذلك فإن الغالبية العظمى من مثقفي أمريكا اللاتينية - في رأي الدكتور أبو

أحمد - يرون في قارتهم جحيما يلتهم كل ما هو طيب في أتونه المستمر. وكل منهم ينظر إلى هذا الجحيم من زاوية مختلفة».

ثم يقول الدكتور أبو أحمد: «إن ماريو فارجاس أيوسا وكبار كتّاب أمريكا اللاتينية، خلال العقود الأخيرة، قد رأوا أنه لا يمكن نقل الواقع إلى الورق بطريقة سطحية تسجيلية، وإنما لابد من تحويله إلى مادة شعرية» - (ص:25).

وفي ذلك قال روائي كولومبيا جابرييل جارسيا ماركيز: «عندما كتبت قصة (الورقة الساقطة) - وهي أولى قصصه - كنت مقتنعا تماما بأن أجود القصص هو ما يكون تعبيرا شعريا عن الواقع».

ولعل هذا - كما أشار الدكتور أبو أحمد - الفرق الكبير بين الواقعية القديمة والواقعية المعاصرة أو الجديدة. ولهذا يرى أيوسا أن التجارب التي عاشها الكاتب واستوعبها يجب أن تدخل حومة الأسلوب، كي تحمل أقنعة جديدة وتصهر وتتحول وتخرج، بالتالي على نحو آخر يمكن وصفه بالشاعرية. (ص:25).

وترصد الدراسة خمسة مستويات للواقع في قصص أيوسا، كما تحدث عنها النقاد في أمريكا اللاتينية، وهي: المستوى الحسي، والمستوى الأسطوري، ومستوى الحلم، والمستوى الميتافيزيقي الفلسفي، والمستوى الصوفي.

وفي رأي الدكتور أبو أحمد: أن هذا الروائي - ايوسا - يكاد يكون له هدف واحد من وراء كل تكتيكاته هو إلغاء المسافة بين القصاص وبين القارئ حتى ليحس وكأنه أحد أبطال الرواية أو كأنه اشترك مع المؤلف في كتابة العمل. وهذه مقدرة لا تتاح إلا لكبار الكتّاب: يكون لديهم القدرة على الاكتشاف والتجديد والتثوير والتوصيل في آن واحد. (ص:27).

نعود - بعد هذا التمهيد الذي نراه مدخلا - إلى رواية الكاتب «من قتل موليرو؟» بوصفها إحدى روائعه الروائية، فكيف عبر أيوسا عن رؤيته في هذا العمل الروائي؟

يضعنا الكاتب، منذ الصفحات الأولى في روايته، وجها لوجه أمام حادثة، أو جريمة قتل غامضة كان ضحيتها شاب، نحيف، قمحي اللون، بارز العظام، شعره أسود يبدو جعدا، كما ظهرت ملامح جثته التي وجدت معلقة في شجرة خروب عجوز، وكانت هذه الجثة مشوهة بصورة بشعة، مما يومئ إلى أن الجناة قتلوا صاحبها ومزقوه إربا إربا، ونكلوا به على نحو شنيع.

وكان الصبي راعي الأغنام هو أول شاهد يرى تلك الجثة، فترك أغنامه، ذاهبا على الفور إلى مركز قسم الشرطة للابلاغ عن الجريمة، فصحبه إلى موقعها رجل الأمن «ليتوما» الذي سأل الصبي: «من الذي فعل ذلك؟» فرد الصبي: «ما شأني أنا بذلك ولماذا توجه اللوم لي؟ وأي ذنب جنيت أنا، الأحرى أن توجه لي الشكر على ذهابي لإبلاغك»، فتمتم «ليتوما»: «أنا لا ألومك أيها الصبي، ولكن أعجب، لأني لا أعتقد أبدا أن في العالم أناسا بهذه القسوة» - ص (32).

ولم يكن المجني عليه سوى «بالومينو موليرو» من قشتالة، الشاب البيوراني الذي كان يغني الأناشيد، وهو أحد جنود سلاح الطيران الذي حضروا إلى القاعدة الجوية، القريبة من القرية، مع الدفعة الأخيرة، كما أشار إلى ذلك سائق سيارة الأجرة العجوز. وإن كان قوله هذا لا يكشف عن لغز من الذي قتله.

ثم يأتي الملازم «سيلفا» المسئول عن الأمن في القرية، متابعا التحقيق في تلك

الجريمة النكراء، من أجل الوصول إلى حقيقة الحقيقة، ومعرفة الجناة.

وتبدو قرية «تالارا» مسرحا لأحداث هذه الرواية من بدايتها حتى نهايتها، وهي قرية صغيرة فقيرة تسكنها نماذج بشرية من فلاحين وصيادين وعمّال وغيرهم، وتقع على شاطئ البحر، حيث تنشط حركة التهريب وعملياته.

هناك إشارات كثيرة إلى «القطط السمان» كما يرد ذكرها على لسان كثير من الناس في الرواية، بوصفها مراكز قوى تتحكم في مصائر هؤلاء الناس، وتسيطر على كل شيء، ولا يستطيع الأمن، ولا العدالة، أن يصلا إليها.

ومن هذه المراكز رئيس القاعدة الجوية العقيد «ميندرو» وغيره ممن يسمون بالقطط السمان، على النحو الذي تومئ الرواية إليه، وتشير أصابع الاتهام - في الجريمة التي حدثت - إلى أحد هذه المراكز.

يطرح الملازم «سليفا» على نفسه أسئلة ثلاثة: من قتل الشاب؟ ولماذا قتلوه؟ وكيف تمت جريمة القتل؟

وتجيء الرواية على هيئة تحقيق طويل، إذ تتخذ شكل الرواية البوليسية، بكل ما فيه من ترقب وتوتر وتشويق، فالأحداث تتسارع، والنفس تلهث لمعرفة ما سيحدث، ولا شيء يكشف عن ما سيتم بسهولة.

كان الشاب - الضحية، صاحب صوت جميل آسر جذاب، محبا للغناء والموسيقى، وعاشقا للفتاة «أليثيا» ابنة العقيد قائد القاعدة الجوية، التي كانت تحبه، فتزوجا سرا - كما تكشف ذلك فيما بعد في أثناء إجراء التحقيقات - حتى يفرضا الأمر الواقع على والد الفتاة.

كما كان هذا الشاب معفيا من أداء الخدمة العسكرية لكونه الابن الوحيد لأمه بعد وفاة أبيه وأخويه، إلا أنه تطوع بإرادته لأداء الجندية، كي يكون قريبا من معشوقته، وكان أبوها رافضا له، تقول أمه: «الابن الوحيد لأمه الأرملة، بالومينو كان الوحيد لأن أخويه الآخرين ماتا من قبله، إنه القانون». (ص:43).

كانت معشوقته بيضاء، غنية، من عائلة كبيرة، في حين كان هو فقيرا من عامة الناس ... كان سوقيا، كما وصفه الكاتب، ولهذا كان حبه مستحيلا، على حد تعبيره لأمه، قبل موته.

تضيف أم هذا الشاب إلى ما سبق وهي تتحدث مع رجل الأمن «ليتوما»: «لقد ركب السيارة، وذهب إلى تالارا، وقدم نفسه إلى القاعدة الجوية وقال إنه يريد تأدية الخدمة العسكرية في الطيران، يا للمسكين! بحث عن موته، يا سيد، هو وحده، هو وحده. يا للمسكين بالومينو» - (ص:44).

لقد حاول الملازم «سيلفا» أن يحاصر والد الفتاة التي كان يحبها هذا الشاب وتزوجها قبل قتله، ولكن أباها كان ماكرا، يجيد المراوغة حتى لا يقع في فخ المساءلة، فلا يدان، ولا يكون متهما.

ومع ذلك، فلم يكف ضابط الأمن عن البحث وراء أسرار هذه الجريمة التي ظلت غامضة، حتى علم بزواج الفتى من الفتاة، كما روته له المرأة خادم الكنيسة التي جاء إليها الشابان ليبارك القس فكرة زواجهما.

وكان هذا القس مسافرا إلى بلدة أخرى، فبات الشابان في كوخ الخادم معا، ثم أتى والد الفتاة مع بعض من رجال القاعدة، وأعاد الفتاة معه، وصحب الفتى الذي قتلوه بناء على أوامر منه بمعرفة الملازم الصغير «ريكاردو» وكان هذا ينافس الفتى على حب الفتاة التي كانت لا

تحبه. إن الجناة هددوا هذه المرأة أنها لو فتحت فمها بكلمة، فسوف تموت، إلا أنها أمام هذا الضابط تحدثت عن كل شيء رأته بعينها، وهي خائفة مذعورة.

وتخيل رجل الأمن المصاحب للضابط ما حدث: «في هذه اللحظة ودون أن يتوه لحظة واحدة عن اكتشافات السيدة لوبي رآهما ليتوما، كانا ها هنا يحتميان من الشمس تحت سقف من الخوص، يجلسان متجاورين، الأصابع متشابكة، وذلك قبيل لحظات من وقوع الكارثة عليهما» - (ص:124).

ظهرت الفتاة - فجأة - أمام الضابط، وهو جالس مع «ليتوما» على شاطئ البحر، وأخبرته أن أباها علم أنهما كانا يحاولان انتزاع بعض الاعترافات من «ريكاردو»، ومن السيدة «لوبي»، ثم عادت معهما إلى مقر قسم الشرطة. وأخذت الفتاة تتحدث عن علاقة والدها بها منذ أن ماتت أمها حين كانت طفلة صغيرة، وكانت تبدو مغرورة لا تحتاج إلى الحماية من أحد، لأن أباها يحميها، على حد قولها للضابط. ثم ظهر شبح للضابط وزميله، وهما جالسان في ليلة أخرى عند شاطئ البحر، ولم يكن هذا الشبح غير العقيد الذي جاء متخفيا يستقصي أصداء الجريمة. وتداخلت الصور في مخيلة «ليتوما»، كما حدث له من قبل.

واعترف العقيد بكل شيء حول هذه الجريمة، ذاكرا تفاصيل التفاصيل عن ما حدث، مبينا دوره في هذا العمل المشين بصراحة وتكبر واستعلاء وغرور، ومؤكدا أنه ليس نادما على شيء، من أقواله: «هل رأيت في حياتك جنديا يختطف بنت رئيس قاعدته ويعتدي عليها؟ ولكني كنت أود تنفيذ ذلك بطريقة سريعة ونظيفة، رصاصة في القفا، وينتهي كل شيء» - (ص:189).

بعد ذهاب العقيد من حيث أتى، سمع الضابط «سيلفا» صوت طلقة رصاص، فهل قتل ابنته أم قتل نفسه، قال الحارس «ليتوما»: «أعتقد أنه قتلها بالفعل، لهذا كان شديد الغرابة على الشاطئ، وأيضا أعتقد أنه قتلها بالفعل، لهذا كان شديد الغرابة على الشاطئ، وأيضا أعتقد أنه قتل نفسه، وأن ما سمعناه هو صوت الطلقة التي صوبها لنفسه، يا للوغد، يا للوغد» - (ص: 200، 201).

وتناقل الناس في القرية نبأ الحادث الجديد، كل يراه من منظوره الخاص، ويفسره على هواه، فيبدو هذا النبأ مثل الاشاعات ليس لها أول، ولا آخر. يقول «ليتوما»: «إن أسوأ شيء في كل هذا هو أنه لا أحد يصدق أن الكولونيل (العقيد) ميندرو قتل الفتاة ثم انتحر، إن الناس يتناقلون افتراضات أخرى أكثر خطرا يا سيدي الملازم، يقولون إن الجريمة وقعت بسبب عملية تهريب، أو بسبب عملية تجسس تدخلت فيها الاكوادور، وحتى يقولون إنها وقعت بسبب حالة من حالات اللواط، تخيل هذه الحماقات» - (ص:220).

ثم قال الضابط كأنه يفجر قنبلة في وجه «ليتوما»: «أخبار غير سارة بالنسبة لك، لقد نقلوك إلى مكان نصف شبح، في كفر خونين»، وأضاف: «وأنا أيضا نقلوني، ولكني حتى الآن لا أدري إلى أين، فربما إلى هناك أيضا» - (ص:220).

وعندئذ تفلسف الحارس وهو يقول: «لعنة الله على الدنيا» - (ص:221).

لعل مما سبق، تتضح الخطوط العريضة أو الرئيسة في رواية «من قتل موليرو؟» لكاتب بيرو الشهير ماريو فارجاس إيوسا الذي يتناول في رواياته - بوجه عام - موضوع الفرد بوصفه ضحية

المجتمع، كما أشار إلى ذلك الدكتور حامد أبو أحمد في دراسته.

وهذا الموضوع الأثير لدى الروائي مطروح في الرواية التي بين أيدينا، من خلال رؤية تركز على ضياع الإنسان في ظل الظروف المحيطة به، سواء أكانت سياسية أم اقتصادية أم اجتماعية.

بقدر ما يضيع الإنسان في مثل هذه الظروف الطاحنة القاسية، بقدر ما يضيع كثير من الناس بين فكي القطط السمان، أو أسماك القرش الكبيرة في خضم بحر الحياة بأمواجه العالية المتلاطمة.

ولم يكن الشاب «موليرو» في هذه الرواية هو الضحية فحسب، بل كان هناك ضحايا كثيرة، فهنا: «أليثيا» و «ميندرو» و «ريكاردو» و «سيلفا» و «لبتوما» و «لوبي» وغيرهم، وغيرهم.

فما أكثر الذين ضاعوا ضحايا ظروف المجتمع الذي عاشوا فيه، فسحقتهم كبار الأفيال تحت أقدامها الكبيرة الغليظة بلا هوادة، وبلا رحمة.

ولأن هذا الروائي يمتلك أدواته الفنية، ويجيد فنه، فهو لا يركز على الأحداث الكبيرة فقط، وإنما يركز على التفاصيل الصغيرة، ولا يرتكز على الجانب الخارجي في الشخصية فقط، وإنما يركز على الجانب الداخلي كذلك، فيبدو راسما لجدارية كبيرة تضم أحداثا وشخوصا وألوانا من الهموم والعلاقات والأحاسيس والدوافع والرغبات، وتعكس صورا لما انتهى إليه الفرد في عصرنا.

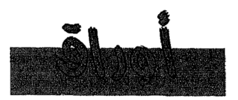
وهكذا تتناسج الخيوط في يد الروائي خيطا إثر آخر، تتداخل، وتتقاطع، وتتشابك بمهارة، حتى تكوّن في النهاية نسيجا متكاملا معبرا عن قرية تحيا تخلفا وفقرا وجهلا ومرضا، لا يستسلم أهلها لقساوة الكابوس الذي يكاد يكتم أنفاسهم، بل يكافحون من أجل البقاء، ومن أجل واقع أفضل.

وتداخلت الأصوات في البنية الروائية، كما تداخلت طرائق التعبير، فيختلط الحوار بين الشخصيات تارة بالمونولوج أو الحوار الداخلي الذي يكشف عما يدور في أعماق الشخصية، ويختلط الوعي تارة أخرى باللاوعي، ويختلط الواقعي تارة ثالثة بالفانتازي أو الخيالي، أو يختلط الحقيقي بما هو وهمي. ومن ناحية ثانية، فالكاتب لديه براعة في مزج الهم الخاص بالهم العام، كما يبدو ذلك واضحا جليا في هموم بعض شخوصه المعبرة عن أوجاع الناس في موطنه وآمالهم وتطلعاتهم، إنها هموم ترتبط بالإنسان في بيرو، إلا أنها تكاد تكون هموما لمعظم الناس في دول العالم الثالث.

وتبدو قرية «تالارا» بفقرها وتخلفها ومعاناتها، صورة رامزة إلى بلد الكاتب، وربما ترمز - في الوقت ذاته - إلى كثير من دول العالم الفقيرة أو ما يسمى الدول النامية. كما تبدو لغة الرواية - بشكل عام - موحية، معبرة، ذات دلالات، ولا تخلو من حرارة الشعر وشفافيته، بوصفها لغة محملة بأخيلة مجنحة، وتشبيهات بليغة، وتعبير شعري فياض. وعلى ما في هذه الرواية (من قتل موليرو؟) من ميل إلى الجنس، وجرأة في الطرح، فإنها تمثل عملا روائيا متميزا لماريو ايوسا، بوصفه مبدعا فذا من أمريكا اللاتينية.

الهوامش:

* صدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة.



فارس الخوري

● عيس فتوح

الكتاب الثاني ١٩١٨ - ١٩٢٤

منذ وفاة العلامة والسياسي الكبير فارس الخوري عام 1962 وحفيدته الأديبة كوليت الخوري عاكفة على أوراقه المتناثرة، تجمع وتصنف وتحقق وتوثق، حتى غدت هذه الأوراق شغلها الشاغل، وهمها الدائم، فقد ترك جدها هذه الأوراق الثمينة أمانة في عنقها، ولولا دأبها وجهودها المتواصلة لبقيت مطوية، وعفّى عليها النسيان.

لقد تحولت كوليت في هذه الأوراق التي أصدرت منها حتى الآن كتابين - الأول عام 1989 والثاني عام 1997 - من شاعرة وكاتبة قصة ورواية، إلى مؤرخة ثبتة، تميزت بالدقة والإحاطة وسعة الاطلاع، والحرص على كل قصاصة خلّفها جدها أو لها علاقة بتلك المرحلة، ومن يطلع على قائمة الكتب والصحف والمجلات التي رجعت إليها وزادت على المئة، يدهش من صبرها وطول أناتها، ويقدر حجم الجهد الكبير الذي بذلته في تأليف هذا الكتاب الجدير بالقراءة.

قسمت كوليت الكتاب الثاني الذي صدر عن دار «طلاس» بدمشق، وجاء في 283 صفحة من القطع الكبيرة إلى ثلاثة أقسام: ضم القسم الأول الفترة التي امتدت ما بين السابع والعشرين من أيلول 1918 - وهو التاريخ الذي أنهت به كتابها الأول - والأول من أيلول 1920 أي نهاية العهد الفيصلي.

وضم القسم الثاني المجالات العديدة التي عمل فيها فارس الخوري، في الفترة الواقعة بين سنتي 1920 و1924 أي من بداية الانتداب الفرنسي على سورية حتى تأليف حزب الشعب، وقد احتوى هذا القسم على وثائق ورسائل قيمة ومهمة منها رسالة ممتعة للأمير شكيب ارسلان ورسالة هامة تعد وثيقة للدكتور عبد

الرحمن الشهبندر، ويفهم من الهامش أن لدى كوليت عددا كبيرا من رسائل هذين الرجلين، سوف تصدر مع غيرها في الكتاب الرابع من أوراق فارس الخوري.

أما القسم الثالث قد أرخ فيه الفارس للفترة الواقعة بين العاشر من كانون الأول 1922 والأول من كانون الثاني 1923.

تقول كوليت في المقدمة: «إذا كان القسم الثالث من الكتاب مسجلا بخط الفارس، وكان أقرب إلى المذكرات واليوميات منه إلى الأوراق المبعثرة، فإن القسمين الأول والثاني غير موجودين بخطه، ولا أدري ما إذا كان الفارس لم يسجل مذكراته في تلك الفترة، أو أنه سجلها، ولكنها ضاعت لسبب من الأسباب، أو اختفت في مكان لم تصل إليه يدي».

ولكي تعوض عن الفترة التي لم يسجل فيها مذكراته، وتبقى سيرة جدها متصلة الحلقات، فقد رأت أن تسرد بكلمات وعناوين أهم الأحداث التي مرت في حياة هذا الرجل العظيم، مستندة إلى ما لديها من وثائق تاريخية ومعلومات عائلية، ومستعينة بما سجله أصدقاء جدها وطلابه في مدرستي الآسية ومكتب عنبر وكلية الحقوق بجامعة دمشق، وأبناء تلك المرحلة عنه، وإلى ما أعطاه في الماضي من أحاديث، وما أدلى به من تصريحات، وما دونه بنفسه في فترات مختلفة هنا وهناك، على دفاتر وأوراق مبعثرة.

من عناوين القسم الأول: فارس الخوري في الحكومة الموقتة، فارس الخوري في أول حكومة عربية، في مجلس الشورى، لجنة كينغ - كراين، المؤتمر السوري، إعلان الملكية، أول حكومة عربية في عهد الاستقلال وفيها فارس الخوري، في الوزارة الثانية، في عهد الملك فيصل، فارس الخوري والمالية، فاجعة ميسلون، في الوزارة الثالثة والأخيرة، في عهد فيصل، فارس وغورو وبداية الانتداب، نهاية عهد الاستقلال..

ومن عناوين القسم الثاني: فارس الخوري أول نقيب للمحامين، أستاذ في معهد الحقوق، طلابه يكتبون عنه، في المجمع العلمي العربي، فارس مشاور حقوقي لبلدية دمشق، فارس ومشروع عين الفيجة، فارس المحامي ودفاعه عن الوطنيين، كما ضمنت هذا القسم رسالتي شكيب أرسلان وعبد الرحمن الشهبندر.

أما القسم الثالث من الكتاب فهو يوميات من زمن الحكومة الاتحادية التي كان عضوا فيها، كتبها بنفسه خلال عشرين يوما من 10/12/1992 إلى 1/1/1923، ثم ألحقت بهذه اليوميات حديثا صحفيا أدلى به للصحفي الكبير حبيب كحالة صاحب جريدة «سورية الجديدة» آنذاك، ثم صاحب جريدة «المضحك المبكي»، وتقول كوليت إنها نشرت هذا الحديث نظرا لقيمته التاريخية، ولأنه يكاد يكون تتمة لهذه اليوميات.

ومما يزيد من قيمة هذا الكتاب الدقة في التواريخ، والصور والوثائق الكثيرة النادرة التي احتلت حيزا واسعا من صفحاته، بالإضافة إلى الفهرس الأبجدي للأعلام الواردة فيه.. هذا وسوف يصدر الكتاب الثالث من أوراق فارس الخوري في المستقبل القريب، ويمتد من سنة 1925 أي من الثورة السورية حتى سنة 1928 تاريخ تشكيل الكتلة الوطنية.

كل ما نأمل أن تغتني مكتبتنا العربية بمثل هذه الكتب القيمة التي تكشف ما نجهله من تاريخنا الحديث الذي لم يعره المؤرخون الاهتمام الكافي حتى الآن.

لوحة الغلاف: شلبية إبراهيم

AL Bayan



انشودة الساحرة رقم ١

ثريا البقصمي